SPRINGER - RICCI

MANVALE DI STORIA DELL'ARTE

II.

ARTE DEL MEDIO EVO

ISTITUTO ITALIANO D' ARTI - GRAFICHE - EDITORE - BERGAMO

II. EDIZ. 1911

MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

MUSAICO DELL'ABSIDE DI S. AGNESE FUORI LE MURA (ROMA).

(De-Rossi, « Musaici cristiani delle chiese di Roma » — Roma, Libreria Spithöver).

ANTONIO SPRINGER

MANUALE
DI
STORIA DELL'ARTE

2.a EDIZIONE ITALIANA A CURA DI CORRADO RICCI

VOLUME SECONDO

ARTE DEL MEDIO EVO

RIVEDUTO DAL D.r GIUSEPPE NEUWIRTH

DI NUOVO TRADOTTO ED AMPLIATO SULLA 8.a EDIZIONE TEDESCA A CURA DEL D.r ANTONIO MUÑOZ

Con 776 illustrazioni e 9 tavole colorate

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
1911

AVVERTENZA ALLA 1ª EDIZIONE (1906)

Il fatto che il secondo volume dello « *Springer* » ha già raggiunto in Germania la settima edizione, mostra quale sia stato e quale continui ad essere il successo di questo *Manuale della storia dell'Arte*, così nel mondo degli eruditi, come in quello più esteso degli studiosi ed anche dei semplici amatori.

Tale successo ha però costretto e costringe, e costringerà ancora, gli editori tedesco e italiano, a mantenere il fortunato libro *al corrente* dei moltissimi studi che si sono fatti negli ultimi tempi e che si vanno facendo con sempre maggior lena e interessamento.

Ora, se una simile impresa, che diremo d'*aggiornamento*, torna inevitabilmente faticosa per ciascuno degli altri tre volumi del *Manuale*, è, senz'altro, di estrema difficoltà per questo che riguarda le arti durante il Medio Evo.

La « *tenebra del Medio Evo* » sarà benissimo una frase eccessiva e troppo ripetuta, ma è anche una frase che per molto risponde al vero, come provano i numerosi problemi non risoluti e quelli appena posti, l'apparire sincrono di studi spesso fra di loro contradditori, e il succedersi d'altri in opposizione con quelli pubblicati un giorno prima.

Ad ogni modo è diurno lo sforzo fatto per riempire le abbondanti e spesso larghe lacune della conoscenza nostra rispetto al grande e fortunoso periodo che corre fra Costantino e la nostra Rinascenza; e va davvero data lode all'editore tedesco d'aver saputo, per la difficilissima fatica, acutamente provvedere incaricandone il dottor Giuseppe Neuwirth, professore nell'Istituto Tecnico di Vienna.

Questi, preludendo nel 1902 alla sesta edizione, confessava di non dissimularsi la difficoltà grande di scegliere le aggiunte veramente opportune, trattandosi dell'opera d'un altro scrittore. S'affidava, nullameno, nella necessità di raccogliere e riassumere le cose nuove esposte da parecchi storici dell'arte. In testa, finalmente, alla settima edizione avvertiva che « qualche capitolo dovette

essere aggiunto, laddove i recenti lavori dello Strzygowski hanno aperto orizzonti nuovi ».

In questa prima edizione italiana, condotta per l'appunto sulla settima tedesca, abbiamo voluto ampliare, come già facemmo nel primo volume, la parte riguardante i monumenti italiani, tanto nel testo che nel numero delle illustrazioni.

CORRADO RICCI.

AVVERTENZA ALLA 2ª EDIZIONE

Questa nuova edizione italiana del II volume dello Springer, condotta sulla ottava tedesca (1908), si differenzia notevolmente dalla prima pubblicata nel 1906. Così grande era il numero dei mutamenti introdotti dal revisore tedesco che abbiamo preferito tradurre interamente di nuovo tutto il volume. Il fatto che di giorno in giorno si va maggiormente rivolgendo l'attenzione all'arte del Medio Evo, fa sì che quotidianamente si mutino opinioni errate, si completino notizie manchevoli, si accertino verità non prima intravvedute, si conoscano monumenti nuovi. Per non citare che un solo fatto, la scoperta del prezioso tesoro del Sancta Sanctorum, è bastata da sola ad aumentare di molto le nostre conoscenze sull'arte medioevale. Seguendo l'esempio dato da Corrado Ricci nella prima edizione, abbiamo ancora notevolmente arricchita la parte relativa ai monumenti italiani; e così pure abbiamo ampliata e aggiornata la parte riguardante l'arte primitiva cristiana. Alla traduzione ha validamente cooperato il Dr. Angelo Bongioanni.

ANTONIO MUÑOZ.

INDICE DELLE MATERIE

APPENDICE.

COLLOCAZIONE DELLE TAVOLE FUORI TESTO

Fig. 1. Fregio della cattedra detta di Massimiano nell'Arcivescovado di Ravenna.

A. — ANTICA ARTE CRISTIANA.

I. — ROMA.

La fondazione dell'Impero Romano d'Oriente e la caduta di quello d'Occidente sono due avvenimenti storici che lasciano traccie profonde anche nel campo dell'arte. Col trasporto della sede imperiale a Bisanzio l'elemento orientale, che nella tarda arte romana era venuto accentuandosi sempre più, raddoppiò di forza conservando durante parecchi secoli una grande influenza. Ma la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, mentre significa la vittoria dei popoli germanici, segna anche la comparsa sulla scena della storia di nuovi elementi, divisi dagli antichi nei costumi, nella lingua e nel modo di pensare e di sentire; anche la fantasia prende quindi un nuovo indirizzo. Prima ancora che ciò avvenisse nella cerchia del mondo romano era apparso il Cristianesimo a mutar profondamente il modo di considerare l'arte. Ed ecco svolgersi davanti ai nostri occhi uno spettacolo degno di nota. In un mondo di progredita coltura sorge un nuovo regno, che da principio limita il suo dominio al mondo delle idee e dei sentimenti, ma che finisce per abbracciare tutta la vita con le sue leggi. Pur quasi distruggendo le basi del vecchio mondo, ne lascia ritto in piedi l'edificio e cerca anzi di adattarvisi. La vecchia civiltà barcollante sarebbe precipitata rapidamente, se nel precipizio non l'avessero trattenuta le radicate abitudini della vita esteriore e le tendenze innate.

Erano oggetto di scherno i vecchi soggetti di rappresentazione artistica e la folla degli Dei; gli antichi luoghi di culto erano evitati e odiati. Ma non poteva la nuova fede coi suoi nuovi ideali entrar nelle anime d'un tratto; l'occhio e la mano non potevano mutar subito d'abitudine, dopo tanti anni, e il concetto della bellezza formale si attenne ancora per lungo tempo alla tradizione. Il lavoro dell'artigiano rimane classico nella sua essenza, ma i soggetti rappresentati sono in opposizione con l'arte antica mentre continua intatta la tecnica, e negli ornati, nel disegno, nel colore l'arte antica mantiene ancora a lungo i suoi diritti. Sino nelle composizioni formali, nell'aggruppamento delle figure, nella scelta dei tipi, l'arte tradizionale serve sempre di norma. Quando si voleva rappresentare la balena

di Giona, appariva subito involontariamente agli occhi, quale modello, il mostro che nelle antiche immagini minaccia Andromeda; il sepolcro di Lazzaro prendeva la forma di una tomba antica; l'arca di Noè suggeriva anche agli artisti cristiani il ricordo dell'arca nella quale Danae e Perseo sono abbandonati al mare. I soggetti pagani sono abbandonati o per lo meno così svisati da non aver più nulla di urtante. Non si dimentichi che la separazione netta dal paganesimo, nei costumi e nella forma della vita, non avvenne che quando la nuova dottrina sorse vittoriosa così da tener testa ai nemici. Nei primi cristiani non si può ancora scorgere quella severa coerenza di idee religiose cui giunsero solo dopo, quando la dottrina fu stabilita in modo definitivo; oltre a ciò le rappresentazioni, specialmente quelle allegoriche, si erano andate logorando col lungo uso, e avevano perduto il loro significato. Il nuovo contenuto s'impadronisce lentamente e gradatamente delle forme, e così nasce l'antica arte cristiana. Fino al quarto secolo essa sembra ancora malsicura nella concezione; nel modo di rappresentazione è quasi ligia all'antico, e limita la cerchia delle immagini a poche dottrine fondamentali. Il IV e V secolo segnano un periodo di transizione. Il riconoscimento del Cristianesimo come religione dello Stato esercita anche un'influenza sull'arte, che viene man mano esplicandosi in grandi e magnifiche opere monumentali. Per ragioni esteriori, la scoltura passa in seconda linea, e in ciò già cominciano ad allentarsi i legami coll'arte antica. Gli ornamenti plastici di cui aveva bisogno la nuova residenza sul Bosforo vengono facilmente trasportati da Roma e dalle città greche; mentre gli edifici e gli affreschi devono essere creati sul posto; così l'attività si concentra specialmente in questi due rami dell'arte, nei quali la nuova civiltà trova la sua espressione. L'architettura si sperimenta in nuove creazioni, prima fra tutte la cupola; la pittura tenta di dare maggiore individualità alle figure, maggiore ampiezza alle rappresentazioni, e con un'esecuzione accurata e sovente brillante si rende atta a ritrarre la pompa e la magnificenza cerimoniosa della vita di corte. Sebbene l'elemento orientale vada guadagnando terreno, non arriva a sopraffare i ricordi comuni all'arte romana d'Occidente e d'Oriente. La netta separazione tra la civiltà antica e la nuova non comincia che col secolo VI, quando si esauriscono quelle antiche sorgenti dell'arte, che fin allora avevano pur continuato a dare qualche stilla, ed entra in scena la vera arte bizantina.

Le Catacombe. — Il Cristianesimo, per venire dalla Palestina a Roma, dovette percorrere il vasto dominio della civiltà greca, e pei grandi centri ellenistici dell'Oriente ebbe le sue prime sedi ed i suoi punti di irradiazione; è evidente dunque che l'ambiente ellenico-orientale dovette recare un cospicuo contributo alla formazione della nuova arte universale. L'estendersi delle feconde ricerche in questo campo e le recenti scoperte, permetteranno forse, in un non lontano avvenire, di stabilire esattamente le varie stazioni di questo lungo cammino, che ha principio dall'Asia Minore, regione che nella storia del Cristianesimo ha una parte principalissima; ad esempio la scoperta di Santa Maria Antiqua fece conoscere un vero centro di cristallizzazione, utilissima per lo studio dei monumenti di stile bizantino sparsi in territorio romano. Si suole ammettere che l'atteggiamento assunto dalla fantasia cristiana sia effetto della migrazione; ma con ragioni non meno valide si può affermare che il Cristianesimo, quale appare in Roma nei primissimi tempi, in sostanza non differisce affatto dal Cristianesimo orientale. Da Roma si può dunque cominciare, senza alcun danno della

verità storica, la storia della primitiva arte cristiana, della quale le prime manifestazioni si hanno nelle Catacombe. Di catacombe, ossia di sepolcreti sotterranei cristiani, ne esistono anche fuori di Roma, ad esempio a Napoli, a Siracusa, ad Alessandria;

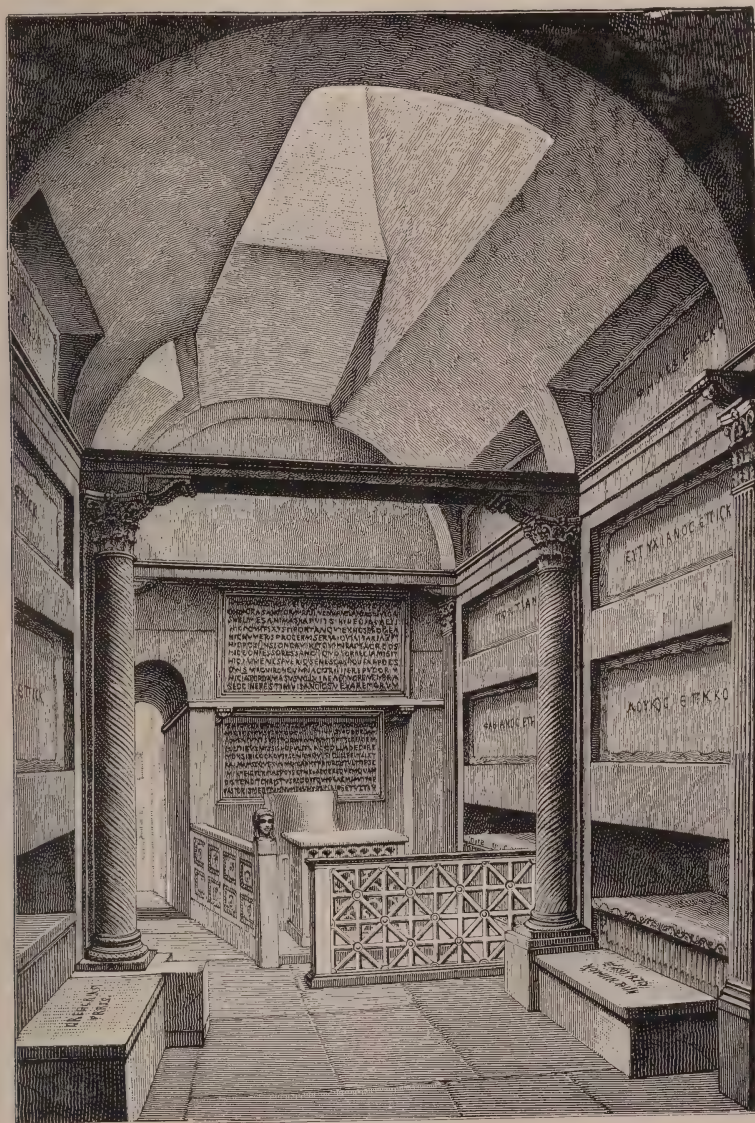



Fig. 2. Ricostruzione grafica della cripta papale nelle Catacombe di S. Callisto. (De Rossi).

ma quelle di Roma superano di gran lunga tutte le altre per ampiezza, dignità ed importanza artistica; le più antiche risalgono forse al I secolo; servirono di sepoltura fin verso la metà del secolo V; ma fino dal secolo IV esse erano sopratutto venerate come santuari, e la decorazione che vi si vede dopo questo tempo non è più esclusivamente propria di esse. Ma nei primi tre secoli le Catacombe sono per noi l'unico monumento dell'antichissima arte cristiana.

Struttura e decorazione delle Catacombe. — In origine, fino alle persecuzioni dei cristiani nel secolo III, le Catacombe erano aperte e protette dalle leggi e non avevano bisogno di essere situate in luoghi nascosti e segreti; una scala conduceva ai corridoi sotterranei scavati nel tufo, e dentro ai loculi scavati nelle pareti laterali erano tumulati i cadaveri dei credenti. Le tombe erano chiuse con una lastra sulla quale si scriveva il nome, l'età, il giorno della morte del defunto e un pio

Fig. 3. Dipinto di una vôlta nelle cripte di Lucina in S. Callisto. (Roller).

augurio espresso con parole o con simboli (una colomba, un ramo di palma ecc.). Seguendo in ciò gli usi antichi, i superstiti deponevano presso ai morti oggetti diversi: lampade, vasi di vetro, monete ecc. I corridoi erano interrotti da spazi quadrati più vasti, ornati con maggior ricchezza e illuminati da aperture nella vôlta: cubicoli che più tardi servirono alle riunioni pel culto divino (fig. 2). In tali cripte si collocavano più spesso le tombe dei martiri, e infatti vi si vede sovente nel lato minore una tomba, collocata in una nicchia e sormontata da un arco (*arcosolium*), costruita con cura particolare, e in tal modo separata dalle altre.

Le pitture delle Catacombe. — Le Catacombe, che per l'angustia dello

spazio non consentivano ricchezza di costruzione, più che per l'architettura, sono importanti per gli ornamenti dipinti. Più antichi sono e più si avvicinano ai tipi classici, specialmente nelle parti puramente ornamentali, e tanto minore è il numero delle figurazioni propriamente cristiane. Così la pittura del soffitto nelle cripte di Lucina in S. Callisto, del II secolo (fig. 3), ha il carattere stesso delle pitture delle vôlte romane. Dal tondo centrale s'irradiano distinti da sottili linee i singoli campi, li-

Fig. 4. Dipinto murale nelle Catacombe di S. Agnese.

mitati da segmenti di circolo rivolti verso il tondo centrale; dal fondo chiaro spiccano i graziosi viticci e le maschere. Se però si guardi attentamente o il soggetto centrale (mezzo distrutto) coll'immagine del Buon Pastore, o la stessa figura che nei campi d'angolo si alterna con quella d'una donna pregante (orante), si scorge la differenza fra queste rappresentazioni e le classiche.

Anche un soffitto delle Catacombe di Domitilla, sulla via Ardeatina, di poco posteriore, ricorda, almeno nella distribuzione generale e nelle scene campestri che vi sono inserite, gli antichi modelli. La forma classica è palese anche nel modo di trattare gli abiti e nei tipi delle figure che ornano le pareti delle Catacombe, per es. nella figura di Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia (fig. 4) e nella celebre immagine di Maria, del II secolo (nelle Catacombe di Priscilla), che è la

Fig. 5. Madonna col Bambino. Catacombe di Priscilla. (Roller).

più antica figurazione della Madonna che ci sia pervenuta (fig. 5). La Madonna, una donna giovane e robusta dai grandi occhi, colle braccia seminude, nel costume, nel portamento, nel disegno del viso par quasi un'antica matrona romana; e tiene al petto il Bambino Gesù ignudo. Davanti a Lei un giovane, col solo mantello e senza tunica, che leva a mezzo la destra e nella sinistra tiene un rotolo, rap-

Fig. 6. Adorazione dei Magi. Affresco nelle Catacombe dei Ss. Pietro e Marcellino a Roma. (A. de Waal, *Roma Sacra*).

presenta il profeta Isaia, il quale accenna alla nuova luce d'Israele (in alto splende una stella).

Le immagini delle Catacombe, quasi sempre di mediocre valore artistico, rivelano un'esecuzione frettolosa, e non portano l'impronta di una individualità artistica. Per lo più nelle pitture dei soffitti la composizione è sottomessa ad una regola fissa tradizionale; le figure e i gruppi sono disposti in piacevole simmetria, così che quelli collocati dirimpetto si corrispondano anche nella forma. I quadri murali nelle celle sepolcrali non tardano ad essere composti secondo regole architettoniche, con riguardo alle esigenze dello spazio. Le singole figurazioni sono collegate in modo da

Fig. 7. Un *fossor*. Catacombe dei Ss. Pietro e Marcellino.

costituire una unità, che rispecchia qualche verità della fede. È superfluo aggiungere che i soggetti di queste figurazioni ed il modo col quale sono intesi e rappresentati costituiscono per noi una materia importantissima di studio. In queste prime manifestazioni di un'arte destinata a produrre nei secoli seguenti tante meraviglie, a noi piace sopratutto la semplice naturalezza della composizione, e l'austerità dell'artista che si attiene rigorosamente al soggetto, e ne rappresenta soltanto ciò che è essenziale.

Soggetti della primitiva arte cristiana. — Quello che in primo luogo ci interessa, è l'osservare quali soggetti biblici ricorrano più frequenti, e quali siano lasciati in disparte. Notiamo che i soggetti sono tolti quasi unicamente dalla Bibbia; solo in pochi casi qualche eroe dell'antica mitologia, ad esempio Orfeo od Ulisse che resiste alle Sirene, è adattato al simbolismo cristiano. È da por mente altresì alla scelta di tali soggetti. Le Catacombe erano luoghi di sepoltura; era dunque

ovvio che si preferissero figurazioni adatte al luogo, cioè relative alla vita dell'anima nell'oltretomba, alla liberazione dalla morte eterna dell'inferno. Esempi di simili liberazioni e promesse di immortalità abbondano nel Nuovo come nell'Antico Testamento. La dottrina ecclesiastica divulgò questi esempi con le formole di preghiera, e le immagini delle Catacombe diedero loro forma e figura. A questo gruppo appartengono: Giona, David, Daniele nella fossa dei leoni, i tre giovanetti nella

Fig. 8. Vestizione di una vergine sacra; Orante; Madonna; nelle Catacombe di Priscilla. (Dal Wilpert).

fornace ardente, Susanna, Noè, Abramo, Giobbe, Lazzaro ecc. Anche la figura del Buon Pastore (fig. 3), che è la più frequente nelle Catacombe dal II secolo in poi, e la cui adorazione risale al I secolo, promossa anche dal « Pastore » di Hermas, deve essere interpretata in questo senso. Sulle spalle del Buon Pastore l'anima del defunto, sotto la forma della pecorella smarrita, viene condotta nel consorzio dei Santi. La somiglianza del Buon Pastore con Ermete, che porta l'ariete sulle spalle, si può spiegare col fatto che anche quest'ultimo veniva figurato sulle antiche urne sepolcrali (etrusche), e aveva quindi già un significato funebre, come quasi tutte le rappresentazioni tolte al Paganesimo. Nei festini figurati talvolta nelle Catacombe (Ss. Pietro

e Marcellino, Domitilla, Callisto ecc.) è palese la reminiscenza dei così detti banchetti mortuari (adorazione dei morti glorificati), ma il quadro con significato più cristiano rappresenta il Martire che in premio delle sue pene è ammesso alla mensa dei Beati in Paradiso. E anche Castore e Polluce prendono posto fra le immagini sepolcrali cristiane quali Dei del giorno e della notte e in ragione della loro vita trascorsa ora in cielo e ora sotterra. Oltre la immagine di una vita che ricomincia dopo la morte, nulla tocca tanto potentemente gli animi, quanto la miracolosa apparizione di Cristo sulla terra. Così le storie dell'infanzia di Cristo e l'Adorazione dei Magi (fig. 6) ed i miracoli del Salvatore occupano un gran posto nelle figurazioni delle Catacombe. Nè s'ignorano le relazioni tipologiche tra l'antica e la nuova legge, e i precursori di Cristo nell'Antico Testamento, come per esempio Mosè. Simili rappresentazioni non si limitavano soltanto a Roma e alle Catacombe. I capitelli figurati tra le rovine della chiesa di Ciardagh-Kjöi, che rappresentano Daniele orante tra i leoni e Abacucco portato dall'Angelo, mostrano quanto esse fossero diffuse anche nell'Oriente.

Fig. 9. Le Tombe di Palmira, dell'anno 259.
(Strzygowski, *Oriente o Roma*).

Oltre a rappresentazioni bibliche e dogmatiche, compaiono scene tolte dalla vita e dalle occupazioni del defunto, e ritratti. Sulla identità del seppellitore Diogene, sepolto nelle Catacombe dei Ss. Pietro e Marcellino (fig. 7), non cade dubbio; ma anche la figura, così frequente, di donna pregante a braccia aperte (orante) in qualche caso rappresenta una defunta (immagine in musaico della moglie di Fl. Jul. Julianus nella biblioteca Chigi, e fig. 8); è però certo che tale immagine sui coperchi delle tombe significa in generale l'anima trapassata che prega nel Paradiso.

In una tomba a Palmira si scopersero interessantissime pitture d'origine pagana, opera di un Greco immigrato dall'Egitto, dalla Siria o dall'Asia Minore, esempio eccellente di tarda produzione ellenistica dell'anno 259 (fig. 9); l'artista si è tenuto fedele alla maniera tradizionale nella incrostazione e nella policromia delle pareti, fregiate di figure intiere e di ritratti, e in altri particolari. Alla stessa età appartiene (e lo prova il confronto con le vesti e con alcuni particolari) il prototipo del Pen-

tateuco di Ashburnham, eseguito forse in Spagna, ma con scene, tutte raccolte in un campo solo, che rivelano, accanto all'origine ellenistica, la preponderanza di elementi orientali. Non c'è più il senso dello spazio; su un solo foglio parecchie scene

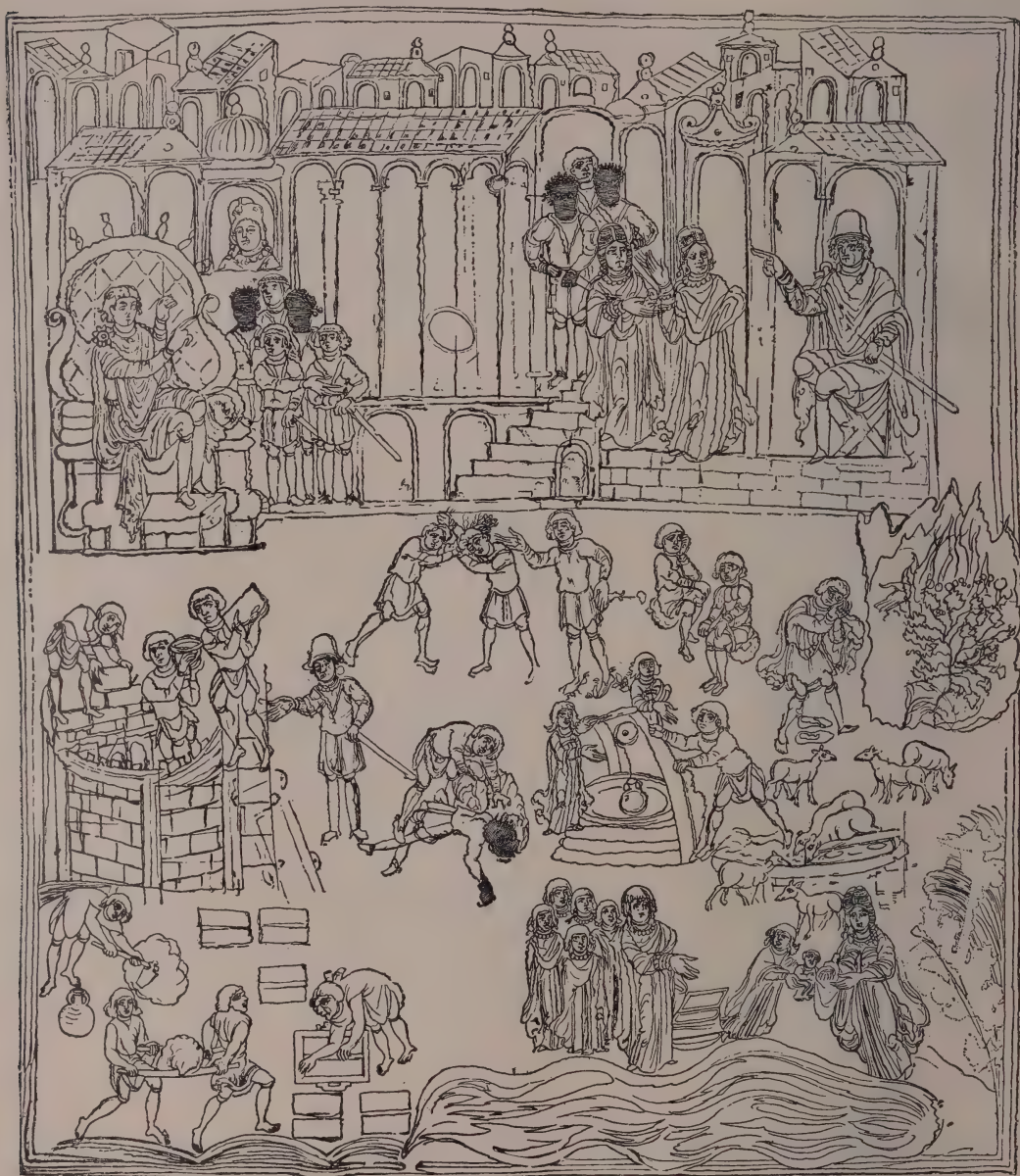



Fig. 10. La storia di Mosè. (Dal *Pentateuco* d'Ashburnham nella Bibl. Nazionale di Parigi).

si seguono senza ordine e senza separazioni: sul foglio ove, per es., è narrata la prima parte della storia di Mosè (fig. 10) vediamo in alto Faraone in trono che ordina la persecuzione degli Israeliti, e, dirimpetto a questa scena, vediamo ancora Faraone o il suo rappresentante che chiama in giudizio le levatrici che non uccisero i primogeniti maschi degli Ebrei. Più sotto sono narrati gli episodi della vita di

Mosè fino a quello del roveto ardente. A tali difetti fanno riscontro alcuni pregi: in confronto d'altre miniature cristiane antiche (dell' Impero Romano d'Oriente) queste sono più veristiche, più vivaci, più espressive; rivelano un pittore esperto nel figurare battaglie e lavori campestri. Anche l'aspirazione alla verità appare evidente, ad es., nei Mori del seguito di Faraone, messi ad indicare l' Egitto come luogo dell'azione. Servì di modello alle miniature forse un Pentateuco ebraico, od un Pentateuco greco eseguito da un Ebreo, il quale sentì il soffio del mondo classico cristiano.

L'antica scultura cristiana fece le sue prove migliori nei sarcofagi. Si citarono bensì antiche statue cristiane, ma la loro origine cristiana è posta giustamente in dubbio. Della statua di S. Ippolito trovata nel 1551 presso Roma, solo la parte inferiore è antica; il ciclo pasquale inciso a tergo della sedia rivela certo un concetto cristiano, ma la persona che vi è figurata era probabilmente un retore romano. La statua in bronzo di S. Pietro nella chiesa omonima, tanto venerata dal popolo e ritenuta altre volte un capolavoro dell'arte cristiana antica, venne ultimamente, e con ragione, attribuita al XIII secolo, e precisamente ad Arnolfo di Cambio o ad uno dei suoi scolari. Una delle statue più belle tra le antiche cristiane, è quella del Buon Pastore quasi fanciullo, che si conserva nel Museo Laterano (fig. 11). Nella scultura dei sarcofagi, ravvivata dai colori, comincia ad apparire, almeno nella composizione, un sentimento individuale. I rilievi disposti talvolta in una sola zona, più sovente in due sovrapposte, occupano di seguito tutto un lato o sono scompartiti in varie storie da colonne o da pilastri. Va annoverato fra i più celebri sarcofagi quello del prefetto Giunio Basso († 359) conservato nelle Grotte Vaticane sotto la basilica di S. Pietro. Nella fronte sono figurate in dieci campi, a rilievo, storie dell'Antico e Nuovo Testamento. In quella parte del sarcofago che qui riproduciamo (fig. 12) si vedono nella fascia superiore la cattura di S. Pietro, Cristo in trono sopra il firmamento, Cristo in piedi fra due Apostoli (ambedue le volte Cristo è senza barba); in basso il peccato originale, l'entrata di Cristo in Gerusalemme, e Daniele nella fossa dei leoni (l' ultimo rilievo completato nel secolo XVII). In un altro sarcofago nel Museo Cristiano Lateranense si vedono le immagini dei due defunti nel mezzo di una conchiglia (fig. 13); gli altri rilievi, messi uno dopo l'altro, in fila, senza interruzione, narrano varie storie: in alto, la risurrezione di Lazzaro, la moltiplicazione dei pani, il sacrificio d' Isacco, la guarigione del cieco, Gesù rinnegato da Pietro (riconoscibile dal gallo), alcune spighe ed un agnello che indicano simbolicamente la terra; in basso, Mosè che si scioglie

Fig. 11. Statua del Buon Pastore.
Roma, Museo Laterano.

Fig. 12. Parte del sarcofago di Giunio Basso. Roma, Grotte di S. Pietro.

i sandali, la guarigione dell'emorroissa, la storia di Giona, Daniele fra i leoni, Mosè circondato dagli Ebrei tumultuanti e Mosè che fa scaturire l'acqua. Col diffon-

Fig. 13. Antico sarcofago cristiano. Roma, Museo Laterano.

Fig. 14. Sarcofago della fine del IV secolo. Cristo con gli Apostoli. Ravenna, S. Francesco.

dersi della nuova religione l'uso dei sarcofagi scolpiti si estese a tutte le province romane. Roma, Milano e la Gallia meridionale rappresentano il gruppo ellenistico-cristiano soggetto all'influsso dell'Asia Minore ellenistica — Ravenna invece il gruppo orientale-cristiano dipendente dalla Siria e dall'Egitto. Un grandissimo numero di sarcofagi è tuttora sepolto nel suolo della Gallia. Di quelli appartenenti al periodo compreso fra il IV e il VI secolo, ne conosciamo circa trecento. I sarcofagi della Francia meridionale e della Spagna, e specialmente quelli di Arles (79) che rappresentano una scuola locale, sono allo stesso livello artistico dei romani.

Fig. 15. Sarcofago nel Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna.

Fig. 16. Sarcofago con figurazione dell'Arca di Noè. Treviri.

I primi però si distinguono da quelli non solo per la forma più stretta al basso (tipo aquitano), ma sopratutto per la scelta originale e indipendente dei soggetti. Un numero relativamente grande di sarcofagi (57) appartenenti al periodo tra il III e il VII secolo, si conserva a Ravenna. Ad eccezione di due o tre di età più tarda, questi sarcofagi sono di marmo greco, certamente condotto per via di mare; domina in essi un concetto architettonico, eseguito con una certa osservanza delle regole; alcuni sono a figure, altri ad ornati simbolici. L'idea in parte classica del Dio dominatore vi è rappresentata con vigore di stile, che richiama alla mente analoghi motivi ellenici; in seguito l'idea specificamente cristiana del Redentore produce necessariamente uno stile che ha sempre più del simbolico, e che finisce col prevalere, ad esclusione

Fig. 17. La Crocifissione. Porta in legno di S. Sabina a Roma.

di ogni altro. Gli spigoli del coperchio a vôlta o a tetto, sono ornati di acroteri (fig. 14). Oltre alle scene bibliche, e a Cristo tra gli Apostoli, vi si vedono ornati di croci, uccelli, alberi e agnelli simbolici (fig. 15): la fronte è spesso architettata ad arcate, variamente disposte. Il simbolismo è sovente affine ai motivi che decorano le stele tombali copte del VII e VIII secolo. In Africa ad ornamento dei sarcofagi si preferiva il musaico. Nelle province più lontane, dove poco si sentiva l'influenza della capitale, il senso delle forme è assai inferiore; ma anche qui, nelle figure decorative e negli abiti, si sente un'eco dell'arte classica (fig. 16).

Fig. 18. Porta della chiesa di S. Ambrogio a Milano. (Goldschmidt).

Le sculture dei sarcofagi sono artisticamente meschine e eseguite quasi sempre da semplici operai, i quali però nella disposizione dei gruppi si attengono alle norme artistiche stabilite. Negli angoli sono figurate quelle scene che, coi loro particolari, ben si adattano a quello spazio, come, per esempio, la roccia dalla quale Mosè fa scaturire l'acqua, o la tomba di Lazzaro. Se al centro del sarcofago si pone un medaglione, a destra e a sinistra son quasi sempre figurati il sacrificio d'Abramo e Mosè che riceve le tavole della legge, disposti in modo da lasciare in alto lo spazio per la mano di Dio. Daniele fra i leoni occupa di solito il posto centrale. Figure riempitive che escono dal fondo, come teste ecc., servono a fondere i diversi gruppi in un solo; i gruppi stessi, costantemente composti di tre figure, non hanno una disposizione fissa e si ripetono tanto sovente da lasciar credere che questi scalpellini, come gli esecutori dei sarcofagi romani, togliessero queste scene da un modello comune, da una raccolta di figurazioni dove fossero

Fig. 19. Lampada cristiana. Biblioteca Vaticana.

riunite le principali dottrine e i principali avvenimenti della Bibbia; specie di catechismi illustrati, nei quali l'immaginazione e la parola si completavano a vicenda e ai quali ricorrevano quegli scultori che non davano valore all'invenzione, simili in questo ai miniatori dei secoli posteriori. Troviamo un' indicazione di ciò in uno scritto di Aurelio Prudenzio Clemente, del principio del V secolo, conosciuto sotto il nome di *Dittochaeum* (*Doppio nutrimento*). Le 49 strofe di 4 versi ciascuna (24 dal Vecchio e 25 dal Nuovo Testamento) sono evidentemente da considerarsi come spiegazioni di immagini. È difficile che si riferissero a quadri murali già eseguiti; ma piuttosto a quadri da farsi, o più probabilmente solo a Bibbie brevemente illustrate che servivano di modello agli artisti. Si cercava che i soggetti pei rilievi dei sarcofagi fossero adatti alle persone cui erano destinati. La maggior parte di essi ha un significato sepolcrale, allude alla continuazione della vita dopo morte, secondo le espressioni delle preghiere pei defunti dell'antica liturgia (*commendationes animae*).

Fig. 20. Frammento di un dittico consolare.
Liverpool, Museo Meyer. (Venturi).

Nelle sculture dei sarcofagi come nelle antiche pitture delle Catacombe, gli episodi della Passione non sono figurati che dopo la fine del IV secolo. La più antica descrizione d'un'immagine della Crocifissione (Cristo fra i due ladroni) si trova in Prudenzio, e la più antica figurazione pervenutaci è nella porta di Santa Sabina in Roma, che appartiene al V secolo (fig. 17). Non si conoscono sarcofagi romani del V secolo con le solite rappresentazioni simboliche; e ciò condurrebbe a credere che la produzione degli scultori di sarcofagi cessasse dopo che Roma fu presa da Alarico, nel 410.

Ma già dalla metà del IV secolo si avverte la decadenza tecnica e stilistica di questa produzione, decadenza che continua senza arrestarsi anche nei sar-

cofagi ravennati. Un posto speciale tra le creazioni dell'antica plastica cristiana va dato alla porta della chiesa di S. Ambrogio in Milano, eseguita circa il 386 (fig. 18).

Fig. 21. Pisside d'avorio con bassorilievi. Nel Museo di Berlino.

Nella struttura essa è più vicina all'antico schema che la porta di Santa Sabina, e vi è più notevole la proporzione nella distribuzione degli spazi. Le figurazioni rap-

presentano David, considerato come precursore di Cristo e come trionfatore della potenza diabolica e dei nemici della Chiesa. Qui per la prima volta è formulato artisticamente, all'entrata della chiesa, il programma così significativo e così frequente nella decorazione dei portali medievali: « la Vittoria di Cristo sul Diavolo, del Bene sul Male, che non può ottenersi con la forza, ma solamente con la parola divina e con l'ingresso nella chiesa ».

Oltre che nei sarcofagi l'arte antica cristiana si svolge anche in opere minori, come le lampade ornate del monogramma di Cristo (fig. 19) e della figura del Buon Pastore o dell'Orante ecc., i vetri dorati con rappresentazioni figurate, e i rilievi in avorio; ramo questo importante dell'arte cristiana antica, la quale anche nel gusto pei lavori in avorio si conformava agli usi antichi; questi lavori d'avorio provenivano per lo più dall'Africa, dove si trovava la materia prima, e in minor quantità dall'Oriente greco. I Romani scrivevano di preferenza su doppie tavolette in avorio (*diptycha*) spalmate internamente di cera, e ornate all'esterno di rilievi. I consoli entrando in carica donavano tali dittici ad amici e ammiratori, e a mezzo dei dittici si facevano gli inviti pei giuochi pubblici. Ordinariamente nella parte superiore delle tavolette è figurato il console nel suo costume, la « mappa » (il fazzoletto) in mano (colla quale dava il segnale onde si aprissero i giuochi e i combattimenti), gli aizzatori di leoni, d'orsi ecc. (fig. 20). Noi dobbiamo i dittici consolari che possediamo, all'essere essi di avorio, materia tanto pregiata nel Medio Evo, e al fatto che si prestavano ad essere trasformati in copertine da libri (fino ad ora se conoscono 28). Vanno dal 406 fino al 541 dopo Cristo; in parte provengono dall'Oriente, in parte dall'Occidente, ma artisticamente non presentano diversità essenziali. La Chiesa cristiana scriveva sui dittici i nomi dei martiri, dei benefattori della chiesa, e dei morti, che venivano letti ad alta voce durante il culto divino. D'avorio erano anche vari arredi sacri, per es. le custodie per la conservazione ed il trasporto delle reliquie, e oggetti minuti nei quali si riflette fedelmente lo svolgimento artistico generale. Quanto più antichi sono i rilievi d'avorio, tanto più vi si sente l'eco dell'arte classica; se ne vedono ancora chiare le tracce al tempo di Costantino, come nella pisside eburnea del Museo di Berlino (fig. 21). I rilievi, assai sporgenti, rappresentano Cristo in trono,

Fig. 22. Vetro d'oro.
S. Agnese tra due colombe colla corona della vittoria.
(A. de Waal, *Roma Sacra*).

ancora imberbe, circondato da Apostoli in piedi e seduti, e il sacrificio d' Isacco. L'influenza classica si sente non solo in alcuni particolari, nelle movenze e nei partiti di pieghe, ma anche in un miglior senso dello spazio. Questa influenza va diminuendo naturalmente dopo il V secolo, ma in questi minuti oggetti, copie quasi sempre di vecchi modelli, si nota il carattere conservatore, giacchè restano, anche più delle pitture, fedeli ai vecchi tipi cristiani. Il gruppo di prodotti artistici dell'Asia Minore, dal quale direttamente deriva la scultura bizantina, è bene rappresentato da un Cristo in rilievo, proveniente da Costantinopoli, da un S. Pietro in rilievo, proveniente da Sinope (l'uno e l'altro a Berlino), e dal cosidetto monumento di Giona (Museo Metropolitano di Nuova York), tutti lavori del IV e V secolo. Mentre a Roma l'attività artistica diminuiva, l'Asia Minore, fervida di operosità cristiana, produceva cose nuove in gran copia.

Negli ultimi secoli dell' Impero Romano fu in gran fiore l'industria del vetro, che progredì in modo indipendente anche in alcune cospicue città di provincia, ad esempio a Colonia; di conseguenza non è meraviglia che tra i prodotti dell'antica arte cristiana abbondino le vetrerie. Sembra che fossero principalmente destinati al culto cristiano i cosidetti fondi d'oro, con figure di sottilissimo foglio d'oro posto tra due lamine di vetro. Di questi lavori per lo più non esistono che frammenti; contengono immagini di Santi (fig. 22), storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, figure di oranti ed altri soggetti sacri.

Solo quando il culto divino ebbe norme fisse e la comunità cristiana una forte compagine, la chiesa sorse anche come edificio, con leggi determinate e particolare fisionomia. È certo che fin dai primi tempi del Cristianesimo si tennero riunioni pel culto, e sappiamo di adunanze tenute in case private e negli orti di ricchi cristiani. Nelle Catacombe, le cripte che interrompono gli angusti corridoi sepolcrali, servivano pel culto, come sopra le cripte le *Memoriae*, piccole cappelle di forma rettangolare con tre semicerchi a guisa di trifoglio (*cellae trichorae*). Nè queste costruzioni, nè le chiese cittadine del primo secolo sono vere creazioni architettoniche nuove; cosa d'altronde impossibile per la situazione storica del Cristianesimo, giacchè esso sorse in seno a una civiltà avanzatissima, in grado di offrirgli, in mezzo a tanti diversi edifici, anche quello adatto ai suoi scopi. Nè si dimentichi che durante il tardo Impero regnò una vivace attività edilizia, e che molte energie erano pronte al nuovo compito; l'agitazione religiosa aveva assalito lo stesso mondo pagano e invaso anche i luoghi tradizionali del culto, mutando persino la forma del tempio. Il tempio della dea siriaca in Hierapolis e un tempio di Samotracia, entrambi del III secolo, sono a tre navate con innanzi una navata trasversale; lo spazio destinato all'altare è un po' rialzato (in Samotracia termina a semicerchio). Quanto lontani dall'antico tempio, quanto somiglianti alle prime creazioni cristiane!

Senza alcuna esitazione si adattarono a chiese cristiane i templi pagani. Il tempio periptero di Venere in Afrodisia fu fiancheggiato da muri, in modo che le file di colonne servirono alla divisione dell'edifizio in tre navate; la cella e le colonne, che erano d'ostacolo alla formazione dell'abside, furono tolte via senz'altro. La cella interna del tempio di Roma e di Augusto ad Ancira fu trasformata in una chiesa ad una sola navata; il colonnato fu prolungato in modo da formare un'abside rettangolare, e il pronao del tempio divenne il nartece della chiesa. Siffatte trasformazioni

si comprende che avvenissero dopo il trionfo del Cristianesimo, divenuto religione di Stato; adattare al nuovo culto gli edifizi dell'antico era anche impresa meno costosa e di più facile esecuzione che non far sorgere edifizi nuovi; è probabile che questi adattamenti cominciassero poco dopo il 313, ma dopo Teodosio non se ne ha quasi più alcun esempio.

La basilica. — Il Cristianesimo non è una religione fondata sul culto della natura; il suo fine è il rinnovamento della vita morale. Gli antichi templi erano principalmente destinati ad accogliere le immagini degli Dei; invece la chiesa è il luogo dove si aduna la comunità cristiana, e la forma di questa comunità, costituita da semplici fedeli e da preposti, determina la struttura interna dell'edifizio. La chiesa cristiana nella sua forma primitiva, secondo ogni verosimiglianza, era dunque null'altro che una sala per raccogliere i fratelli in Cristo, e nel lato minore della sala, chiuso

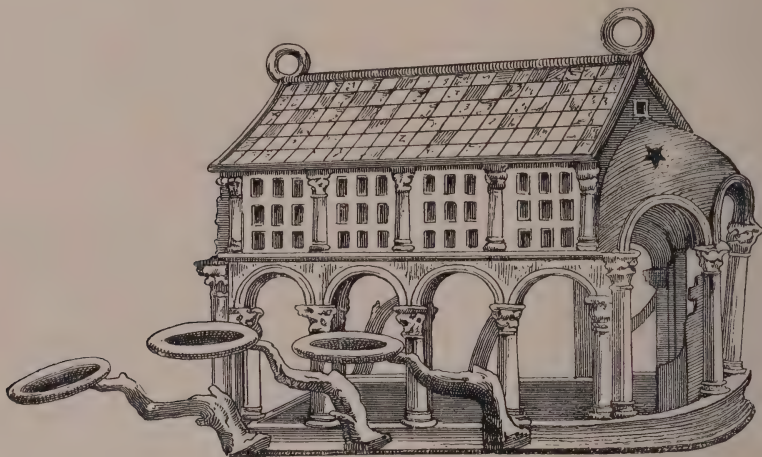



Fig. 23. Lampadario di bronzo, raffigurante una basilica.

opportunamente a semicerchio, s'apriva un piccolo spazio, donde i preposti dirigevano il culto divino. La maggior ricchezza e perfezione nella costruzione di questi edifizi fu l'effetto di una lunga evoluzione, che nel IV secolo pervenne ad una forma stabile, sebbene non ancora definitiva. Quando l'imperatore Costantino ordinò che si rialzassero le case di preghiera e si facessero più larghe e più lunghe, le chiese cristiane, che prima erano dette *dominicum*, *ecclesia*, *conventiculum*, presero nome di basiliche, nome certo in relazione agli ingrandimenti ordinati da Costantino e ai mutamenti che ne seguirono. Il nome *basilica* condusse a credere che le antiche basiliche forensi *(fora)* romane, cioè le sedi dei mercati e dei tribunali, fossero convertite in chiese, o per lo meno servissero di modello per la costruzione delle nuove basiliche. La prima opinione è insostenibile, poichè le basiliche dei mercati, secondo notizie degne di fede, continuarono a servire al loro uso ancora molto tempo dopo la costruzione delle basiliche cristiane; ma anche l'altra opinione non ha valore che in un senso molto ristretto. Altrettanto incerta è l'opinione che le basiliche cristiane derivino dalle sale fastose dei palazzi romani, chiamate « basiliche private » o dall'*atrium*, *alae* e *tablinum* delle case romane, sebbene a dir vero la prevalenza della

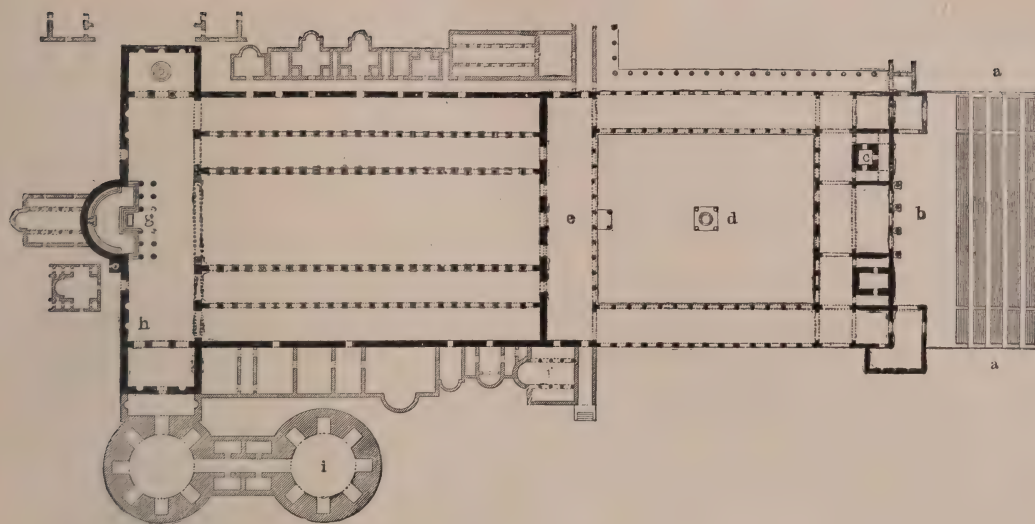



Fig. 24. Pianta dell'antica basilica di S. Pietro a Roma. (Da Dehio e von Bezold).

pianta a crociera renda molto ovvia quest'ultima ipotesi. Piuttosto l'innalzamento dello spazio centrale sostenuto da colonne, in confronto delle parti laterali più basse, può risalire alle basiliche forensi, che avrebbero dato il loro nome alla basilica. E neppure è sicuro che il tipo della basilica cristiana al tempo di Costantino sia un risultato dell'unione a poco a poco compiutasi tra l'abside della *Cella cimiterialis* coll'atrio a più navate della basilica privata o forense. Ad ogni modo la basilica non era il tipo unico degli edifici di culto cristiano, ma soltanto una tra le varie forme di essi.

Piano della basilica. — La forma originaria delle antiche basiliche cristiane

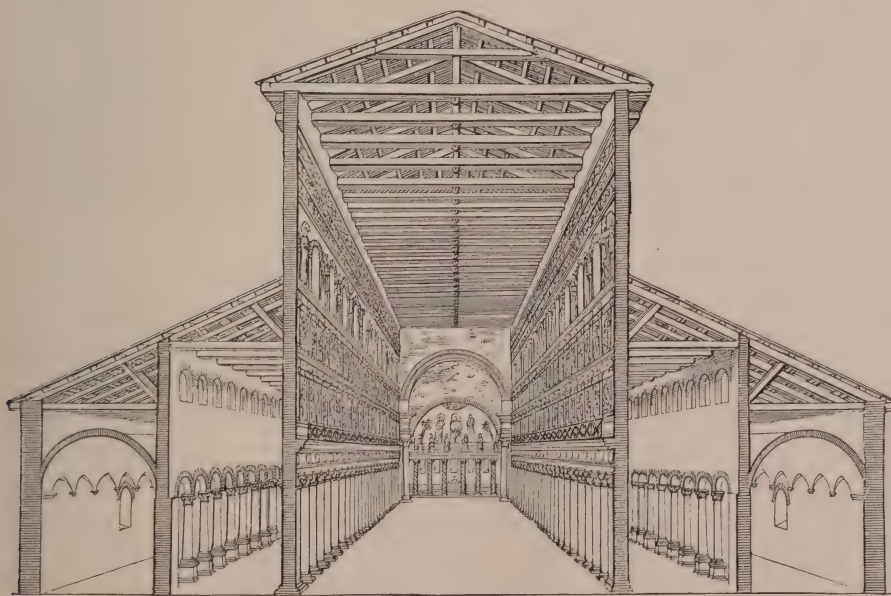



Fig. 25. Ricostruzione dell'interno dell'antica basilica di S. Pietro a Roma.

si vede meglio che altrove nei rilievi dei sarcofagi, nei musaici, e specialmente in un lampadario di bronzo (fig. 23), rinvenuto in Africa, presso Orléansville. In ogni caso le parti essenziali della basilica sono l'abside ed i colonnati.

Il tipo medio della basilica, quale si venne formando specialmente a Roma nei secoli precedenti, si può descrivere così: davanti al fabbricato un atrio quadrilatero (*atrium*), più tardi rivolto di solito ad occidente, largo quanto la basilica, circondato da un colonnato aperto, e con una fontana nel mezzo (*chantarus*) che serviva alle

Fig. 26. La basilica di S. Paolo a Roma.

abluzioni dei fedeli. L'atrio conduceva nella chiesa che era divisa, da filari di colonne, (sovente si utilizzavano le colonne di templi e di edifici antichi) in una navata centrale più larga e più alta, e in due navate laterali più basse. La navata centrale si chiudeva con un arco grandioso (arco trionfale), al quale si appoggiava l'abside, di pianta semicircolare e coperta di vôlta, che conteneva l'altare, la cattedra vescovile e i banchi (*subsellia*) pei sacerdoti. Le colonne, ora collegate da architravi ora da archi, sostenevano i muri superiori della navata di mezzo, la quale era coperta da un lacunare in legno; qualche volta si vedeva anche l'armatura del tetto (ciò non avveniva nei tempi antichi cristiani, ma nei secoli successivi più poveri) e talora, ma raramente, fra l'abside e la navata principale si frapponeva un grande spazio tra-

sversale appena sporgente dalla larghezza della navata (transetto). La basilica con transetto fu preferita specialmente nel dominio romano. Nel primo periodo dell'architettura cristiana le torri erano rare; negli edifici siriaci cominciano bensì fin dal IV e V secolo, ma per vederle condotte a forma perfetta ed ornata, ed organicamente collegate col corpo dell'edifizio, bisogna venire fino all'architettura settentrionale dei secoli VI e VII.

Fig. 27. Pianta di S. Clemente a Roma.

Antiche basiliche cristiane in Roma. — Le più antiche basiliche cristiane di Roma, col tetto a travatura, soffersero molti mutamenti. Delle due maggiori, appartenenti al IV secolo, quella di S. Pietro fu totalmente distrutta per essere rifatta in altra forma, e di quella di S. Paolo non rimane che una minima parte. L'una e l'altra furono iniziate da Costantino, e compiute da suo figlio Costante. Ma la basilica costantiniana di S. Paolo, nel IV secolo cedette il luogo ad una nuova costruzione, eseguita dall'architetto (*professor mechanicus*) Ciriade, per ordine di Valentiniano II, Teodosio ed Arcadio (386). La struttura della primitiva basilica di S. Pietro ci è nota da antichi disegni (fig. 24 e 25); quella di S. Paolo (fig. 26), dopo un incendio avvenuto nel 1823, fu ricostruita quasi perfettamente nello stile antico. Ma anche quando queste due basiliche esistevano nella forma primitiva, non mancavano in esse le tracce dell'arte decorativa posteriore; perchè quasi tutti i secoli si compiacquero di aggiungere nuove parti ornamentali ai più venerabili monumenti dell'antica arte cristiana.

Delle basiliche di Roma che almeno in parte risalgono ai primi se-

coli cristiani e conservano il tipo primitivo, citiamo S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria Maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le Mura, ecc.; ma quanto alla costruzione il monumento per noi più prezioso è la chiesa di S. Prassede. La fila delle colonne è più volte interrotta da larghi pilastri che sostengono archi trasversali, per dare maggiore solidità ai muri superiori ed al tetto. Così si viene

Fig. 28. Interno di S. Clemente a Roma.

abbandonando il semplice stile basilicale e si pongono le basi di un'architettura nuova che non fiorirà in Roma, e avrà un grandioso sviluppo nel Medio Evo più tardo.

L'interna struttura della basilica, meglio che nelle chiese di S. Pietro e di S. Paolo, si può studiare in quella di S. Clemente (fig. 27 e 28). S. Clemente non è più la chiesa originaria: questa fu conservata solo come chiesa sotterranea; fu seppellita (ora è nuovamente dissotterrata), quando, dopo la distruzione di quella parte

della città, per opera di Roberto Guiscardo (1084), il suolo fu rialzato, e vi si eresse la nuova fabbrica (terminata prima del 1125). Dalla vecchia chiesa abbandonata si portarono su molti oggetti che furono disposti come prima: serbando così l'antico arredamento e dando alla nuova basilica l'aspetto antico. Nella navata di mezzo, separato da cancelli di marmo, vi è il posto dei cantori e del clero minore, un coro basso, al quale erano uniti gli « amboni », pergami elevati donde si leggeva il Vangelo e l' Epistola. Accanto all'ambone del Vangelo c'era sovente un ricco candeliere, destinato a portare il cero pasquale. L'altare al fondo della navata centrale era più alto di parecchi gradini (specialmente quando di sotto c'era la cripta) e coperto con un baldacchino sorretto da quattro colonne (*ciborium*). Intorno al muro dell'abside semicircolare, chiuso talvolta da un corridoio a colonne, sedeva il vescovo con l'alto clero.

Fig. 29. Il quadro del Salvatore, col rivestimento d'argento fatto eseguire da Innocenzo III. Roma, Cappella *Sancta Sanctorum*. (Da: Grisar, *Sancta Sanctorum*. Friburgo, Herder).

Decorazione delle antiche basiliche cristiane. — L'esterno delle antiche basiliche cristiane non era senza ornamenti (le chiese di Spoleto del V secolo mostrano per esempio nelle porte e nelle finestre decorazioni plastiche), ma si serbò l'ornamentazione più ricca per l'interno. Qui si raccolsero ben presto gli oggetti più preziosi, le croci d'oro e i candelabri; l'altare era coperto di lamine d'oro; dal baldacchino pendeva la pisside in forma

Fig. 30. Musaico di S. Rufina, nel Battistero del Laterano a Roma.

di colomba; sulle pareti si stendevano tappeti variopinti, e il più splendido fra gli ornamenti, la pittura.

Antica pittura cristiana a fresco e su tavola. — Dei pochi resti di antichi affreschi cristiani i più interessanti sono quelli della chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro Romano. Uno di questi rappresenta la Crocifissione; il tipo di Cristo è lo stesso che si ritrova molto innanzi nel Medio Evo: i piedi inchiodati separatamente, gli occhi aperti e la veste lunga; l'affresco è attribuito al secolo VIII. Delle pitture del vestibolo, eseguite tra il VI ed il IX secolo, le più degne di studio sono una Madonna col papa Silvestro ed altri Santi, le storie di Giuseppe, e vari Santi schierati intorno al trono del Salvatore, coi nomi scritti in greco; nella cella quadrata a sinistra dell'abside è notevole la leggenda di S. Quirico e di sua madre Julitta. Opera più antica, da riferirsi forse alla metà del secolo V, e certamente non posteriore alla metà del secolo VI, è la famosa immagine del Salvatore, dipinta sopra una tavola di noce e conservata nella cappella « Sancta Sanctorum » a Roma; la più antica menzione che se ne abbia è dei tempi del papa Stefano II (752-757). Venerata come opera *acheropoita*, ossia non eseguita da mano d'uomo, questa pittura per ordine di Innocenzo III (1198-1216) fu coperta di una lamina d'argento la quale non lascia visibile che il capo; in basso c'è una porticina a due sportelli per mettere allo scoperto i piedi, quando si voglia lavarli, ungerli od esporli al bacio dei fedeli (fig. 29). Le recenti indagini del Wilpert hanno accertato che in questo venerabile dipinto la figura del Salvatore è di grandezza quasi al naturale; i colori sono molto freschi ed il nimbo è eseguito con somma diligenza; la figura siede sopra un trono ornato di gemme, ha la destra levata in alto e tiene un rotolo nella sinistra; è lavoro certamente latino, e più precisamente romano.

Antichi musaici cristiani. — L'arte del musaico, che nell'età imperiale era

pervenuta a grande perfezione, fu subito usata nelle catacombe, e dal tempo di Costantino in poi fu tanto curata nelle basiliche da divenire l'ornamento tipico dei tempi antichi cristiani. Con lastre fatte di piastrelle di marmo disposte a disegno (*opus sectile*), si coprivano il pavimento e le pareti. Nelle parti superiori delle pareti, nell'arco trionfale, nella conca dell'abside, brillavano i quadri con rappresentazioni ornamentali e figurate, formate con tasselli di pietra colorata o di vetro, fissati sopra uno strato di cemento. La composizione nella pittura a musaico (che fu usata relativamente poco nelle catacombe) si muove entro limiti angusti e fissi. La divisione del lavoro, il trasporto meccanico del disegno a colori, opera d'altri, sulla parete (poichè di solito non è il musaicista che compone il quadro) toglie ogni libertà. La materia stessa è di impedimento al libero slancio della linea, al graduato passaggio dei colori, ed è assolutamente insufficiente a rendere le molteplici espressioni e la vivacità dei sentimenti; offre invece vantaggi d'altra natura: è più durevole, e in questo senso più monumentale di qualunque altra tecnica pittorica, per quanto anche ciò sia relativo, per lo staccarsi dei tasselli dal cemento a causa dell'umidità delle pareti, e per l'alterazione di qualche colore. Ma l'effetto di quelle grandi figure semplici e solenni nella loro quiete maestosa, come se apparissero in una visione, è così grande che appena si avverte questa deficienza nei particolari; anzi l'apparenza di visione meglio esprime lo stato d'animo di quei primi Cristiani, tutti presi dall'aspettazione dell'Anticristo e della Gerusalemme divina.

Purtroppo la solidità di tale tecnica non sempre salvò i musaici dalla rovina. Molti di essi furono distrutti per ampliamenti o ricostruzioni, molti trasformati

Fig. 31. Musaico nei Ss. Cosma e Damiano a Roma.

nei restauri posteriori, ed è perciò che converrà usar prudenza nel giudicare del loro valore artistico e del loro stile. Anzi a questo proposito ripeteremo che [le

Fig. 32. Musaico in Santa Pudenziana a Roma.

opere del tardo classicismo si confondono con le prime cristiane, anche quando come nei musaici cristiani più antichi (Santa Costanza, Laterano: cappella delle Sante Rufina e Seconda) l'elemento ornamentale ha il sopravvento. Nelle nicchie della cap-

pella delle Sante Rufina e Seconda, che fu già un portico del battistero Lateranense, si vedono viticci d'oro su fondo azzurro. Solo le croci che pendono dalla conchiglia, e l'agnello fra le colombe indicano il sentimento cristiano di quest'opera, che ebbe origine nel secolo IV (fig. 30).

Ben presto si determinarono e si fissarono i soggetti delle figurazioni per l'abside delle basiliche, riprodotti abbastanza fedelmente sino alla fine del 1000. Il centro è occupato dalla figura di Cristo fra gli Apostoli e il Santo al quale è dedicata la chiesa; al disopra di Cristo, sospesa in un semicerchio, è la mano

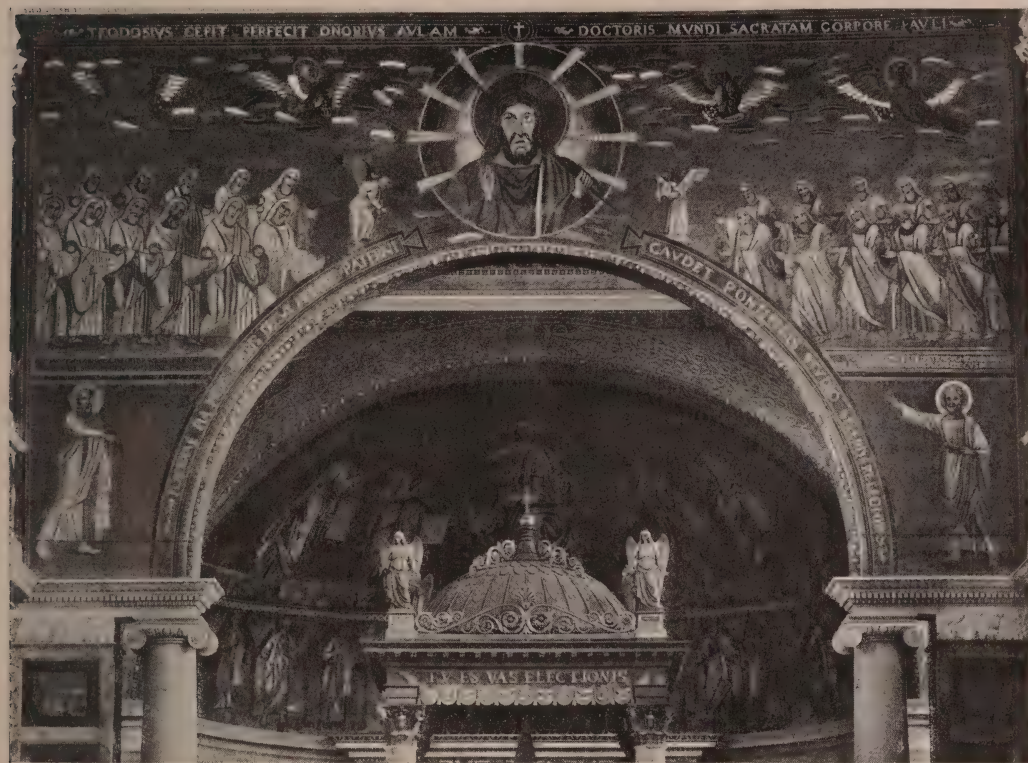



Fig. 33. Arco ed abside di S. Paolo fuori le Mura a Roma.

di Dio. Il quadro principale è terminato nella parte inferiore da una fascia o zona, sulla quale sono figurate dodici pecore, simbolo degli Apostoli, in mezzo alle quali sta l'Agnello di Dio, collocato sopra una collinetta (fig. 31). Il campo centrale è compreso di solito tra due palme, e la fascia tra due piccoli edifici significanti Gerusalemme e Betlemme. Dalla collinetta dov'è l'Agnello di Dio scaturiscono i quattro fiumi del Paradiso. Nel V secolo, quando già decade il senso della forma, anche l'ornamento musivo dell'arco trionfale è determinato e prescritto. Al sommo dell'arco troneggia l'Agnello di Dio o appare il busto di Cristo circondato dagli Angeli o dai simboli degli Evangelisti; più in basso i Seniori dell'Apocalisse, biancovestiti e con le corone in mano, s'affollano per adorare Cristo. Sotto la figurazione dell'abside non manca mai un'iscrizione metrica di parecchie linee che glorifica i

santi della chiesa e loda il committente dell'opera. Tali « tituli » che, per es., nella basilica di Milano eretta da S. Ambrogio (379-386) illustravano storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, si raccoglievano ancora con amore ai tempi dei Carolingi (Walfrido Strabone e Ekkehard). Divulgati in copie, sono spesso tutto quanto ci rimane delle antiche opere pittoriche.

Antichi musaici cristiani di Roma. — Nei musaici romani si avverte piuttosto un mutamento nello stile che un vero e proprio progresso; infatti i migliori di essi datano dal IV secolo, mentre nel V a Ravenna, dove Teodorico chiamò musaicisti romani, l'arte musiva si sviluppa in vario senso, e da Giustiniano in poi (527-565) anche nell' Impero Romano d'Oriente, con l'affievolirsi delle reminiscenze classiche, acquista maggior valore. Roma era ormai troppo esausta di forze per un qualunque sviluppo interno; la pittura si atteneva alla tradizione greca, ma sempre più debolmente; ci volevano secoli perchè una nuova forma d'arte potesse prendere vigore: gli artisti coltivavano perciò un'arte esteriore più che altro decorativa. I musaici della chiesa di S. Sabina, costruita ed ornata sotto i papi Celestino I e Sisto III (422-440), sono perduti, e della ricca decorazione della chiesa non ci rimane che qualche misero avanzo (due donne: la Chiesa ebrea e la pagana, sulla parete d'ingresso). Il musaico dell'abside di Santa Pudenziana (fig. 32) del tempo di papa Siricio (384-399) mutilato e in molti punti restaurato, mostra però, nella disposizione generale e nel disegno delle singole figure, una grande differenza dalle rappresentazioni posteriori, che ancora risentono di una viva influenza classica: Cristo e gli Apostoli sono seduti, in vari atteggiamenti; gli abiti delle due donne coronate, Pudenziana e Prassede, hanno pieghe leggere. Tra il 352 e il 366 si composero anche i musaici delle pareti longitudinali nella navata centrale, in Santa Maria Maggiore (storie dell'Antico Testamento), e tra il 432 e il 440 quelli dell'arco trionfale (fanciullezza di Cristo): i primi piacciono per il libero aggruppamento delle figure, mentre i secondi ricordano i bassorilievi romani, e sono evidentemente copiati da antichi modelli. I musaici di S. Paolo (fig. 33), malgrado il loro rinnovamento dopo l'incendio del 1823, ci dànno un'idea di quale fosse la disposizione originaria al tempo di Galla Placidia. Il VI secolo, nel quale (526-530) si ornò di musaici l'abside dei Ss. Cosma e Damiano, mostra già una profonda modificazione nello stile; è finito ogni senso di libertà nella composizione; Cristo, i Principi degli Apostoli, i Ss. Cosma e Damiano, il papa Felice e S. Teodoro, sono rappresentati in gruppi disposti assai meno bene che in S. Pudenziana. L'effetto generale dei colori raggiunge invece qui una grandiosità rara che non si riscontrerà più, quando la varietà dei colori sarà a scapito dell'antica chiarezza. Le singole figure sono ancora mosse con naturalezza, ma nelle teste comincia già quell'espressione severa vicina al tipo germanico, che più tardi diventerà fosca e corrucciata. Proprio in questo tempo Cassiodoro, il celebre consigliere di Teodorico, fornì l'immagine di un uomo veramente venerabile; che si discosta assai dalle antiche, ma è certo conforme alle idee allora dominanti. L'uomo veramente pio ci appare, tranquillo, magro, pallido, misurato nell'andatura, ornato di barba, venerabile, quale lo rivedremo nei musaici dei tempi posteriori.

Mentre da una parte si afforza la corrente ascetica che si stacca dal mondo, dall'altra si risveglia il gusto per le vesti ricche d'ornamenti e quasi sovraccariche

di guarnizioni. Vi si sente come un'eco della pompa di Corte, aumentata ancora dopo il passaggio dell' imperatore a Costantinopoli, per l' influenza orientale. Già la figura di S. Teodoro nei Ss. Cosma e Damiano si distingue per una clamide riccamente ornata, e anche più straordinario è il pesante abito di parata della santa patrona nell'abside di S. Agnese (Tav. I). I musaici della chiesa di S. Agnese risalgono al VII secolo (625-638); dopo di che abbiamo una lunga pausa e solo nel IX secolo l'arte risorge quando si ornano di musaici numerose basiliche (S. Prassede, S. Maria in Domnica [Navicella], S. Cecilia, S. Marco ecc.). Gli artisti si ri-

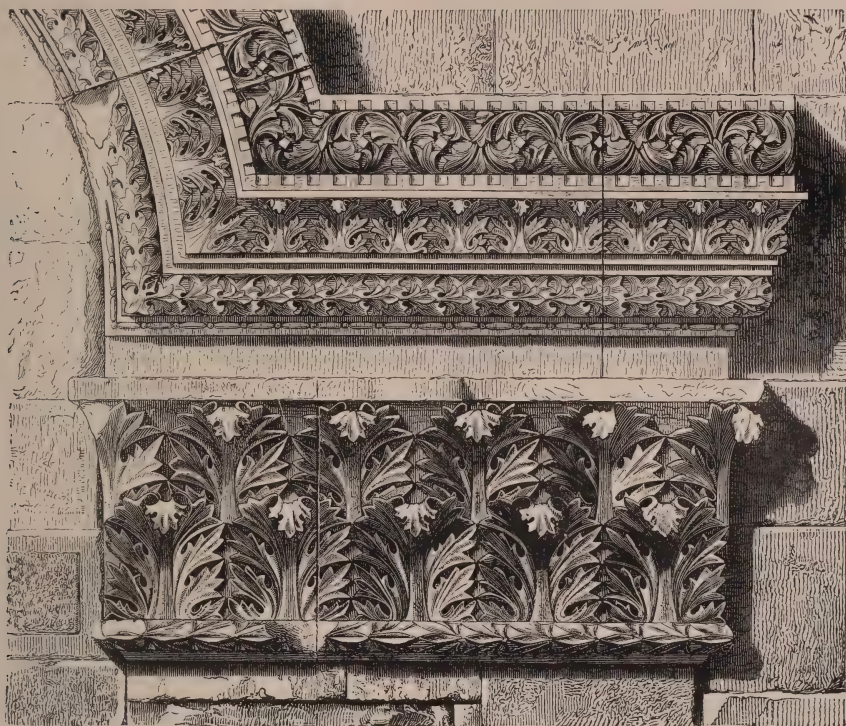



Fig. 34. Particolare della Porta Aurea a Gerusalemme.

volgono al passato, non osando più creare, e ripetono le antiche forme: così per esempio l'abside di S. Prassede è una evidente imitazione del quadro musivo dei Ss. Cosma e Damiano. E altri due secoli passano prima che Roma si rianimi a nuova attività artistica, non più traendo l'ispirazione e le forze dalla tradizione locale, ma derivandole di lontano per diverse vie.

II. — IMPERO ROMANO D'ORIENTE.

Il Cristianesimo si stabilì a Roma, che era sede dell' Impero: queste due circostanze esercitarono una grande influenza sulla sua formazione e sul suo svolgimento. Divenuto religione dominante in Roma, divenne religione universale; e ciò decise anche della sorte dell'arte che ebbe carattere sopratutto romano, pur tenendo conto degli importanti elementi greci, che si avvertono anche nella lingua ecclesiastica, e del-

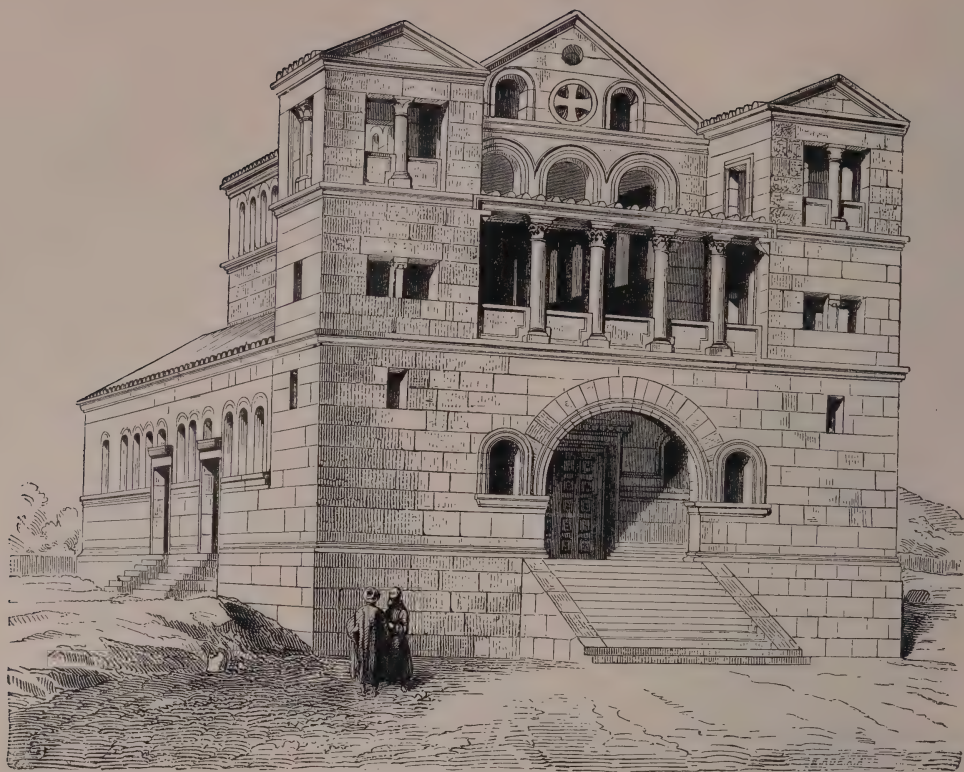



Fig. 35. Chiesa di Turmanin in Siria.

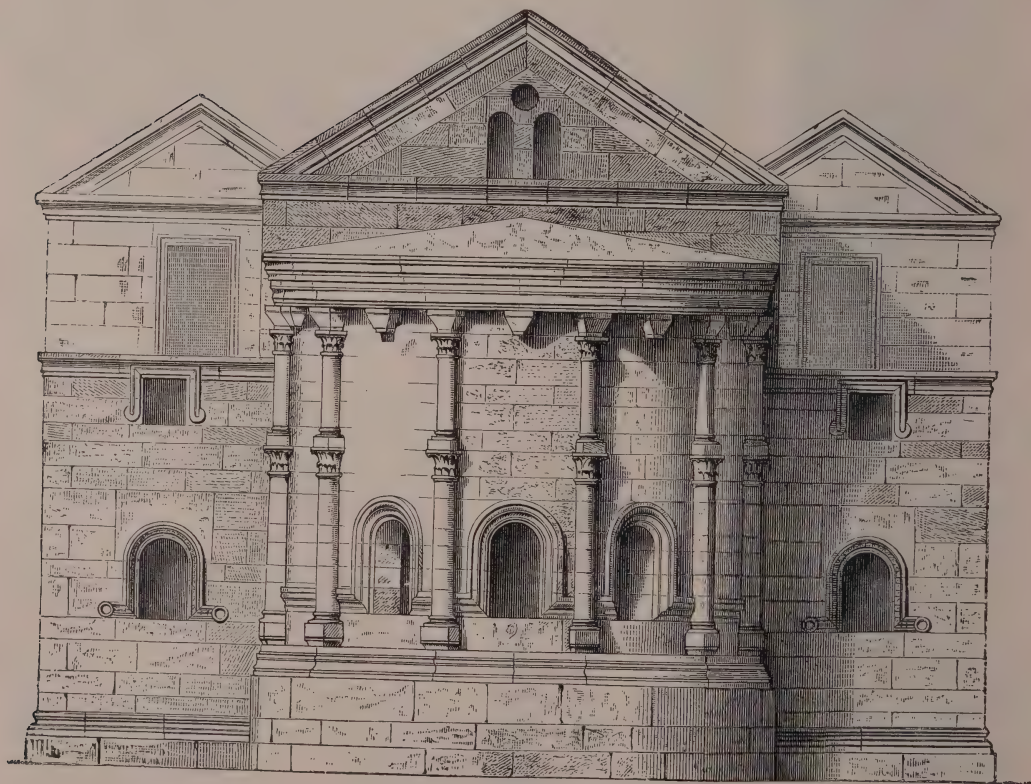



Fig. 36. Chiesa di Kalb-Luseh in Siria.

l'influenza orientale che perdura in tutto il suo svolgimento. È certo che nelle province orientali dell' Impero si formarono, rapidamente come a Roma, le comunità cristiane e s'innalzarono edifici pel culto. Ma da quando fu trasferita la sede imperiale a Costantinopoli (330) crebbe l'influenza della civiltà orientale. E poichè proprio i monumenti più antichi andarono distrutti e le ricerche nei paesi della Siria e dell'Asia Minore non sono ancora compiute, non è facile indicare la varia influenza che ebbe sull'arte romana d'Oriente dei secoli IV, V e VI l'antica tradizione artistica e la particolare disposizione del paese.

Le grandi creazioni architettoniche costantiniane rappresentano solamente l'ultima fase dello sviluppo dell'architettura ellenistica nelle grandi città dell'Oriente. I monu-

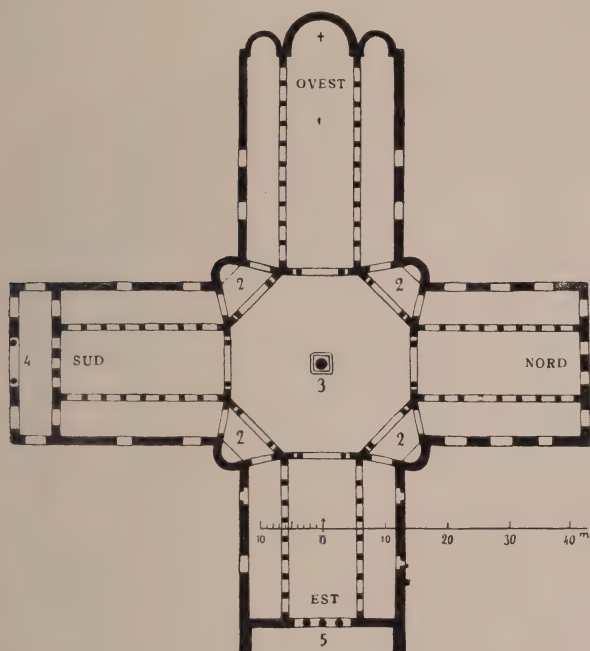



Fig. 37. Pianta della chiesa del convento di Kalat-Seman.

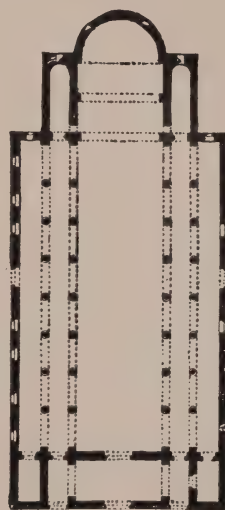



Fig. 38. Pianta della chiesa di Suwede.

menti eretti da Costantino in Gerusalemme, in Antiochia, in Costantinopoli, non esponevano idee nuove, ma la loro formula artistica divenne rapidamente un canone che si impose come regola generale, finchè Bisanzio non prese la prevalenza. Cresciuta l'importanza di Bisanzio come emporio commerciale, specialmente dopo che Giustiniano cercò di accentrarvi il monopolio dell' industria della seta, essa si mise alla dipendenza dell'arte persiana, indiana e dell'Asia orientale. Anche dalla Siria, dalla Cappadocia e dall'Armenia, che devono aver posseduto le prime forme architettoniche originali, Bisanzio ricevette efficaci impulsi.

Gli edifizi della Siria. — Se per esempio si osserva il pilastro e l' impostatura dell'arco della così detta Porta Aurea a Gerusalemme (fig. 34) che conduce al quartiere santo dei Maomettani (Harâm-esch-Scherif), dove altre volte sorgeva il tempio di Sionne, nelle foglie appuntite e fortemente intaccate si riconosce subito

un modo di trattar l'ornato ben diverso dall'ellenico-romano; e questo disegno a foglie non è certo un tipo isolato; lo ritroviamo chiaro p. es. nell'architrave di una

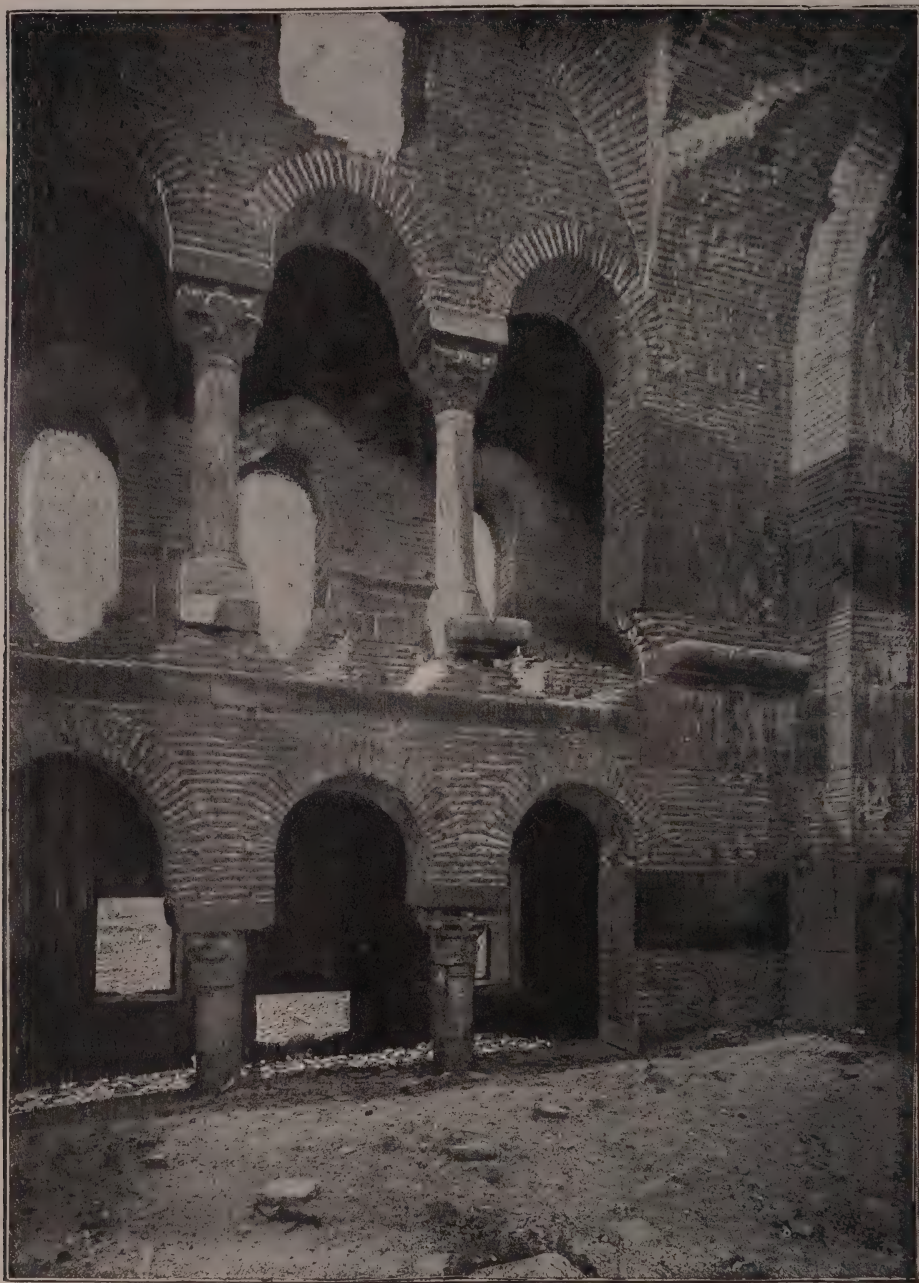



Fig. 39. Interno della navata settentrionale della basilica di Kasr ibn Wardân.

chiesa siriaca. Solo da pochi anni abbiamo precisa notizia dell'architettura dell'interno della Siria. Alcune tribù dell'Arabia nel primo secolo del Cristianesimo si portarono al Nord stabilendosi nel territorio dello Haûrân (al Sud di Damasco). Il

regno dei Sassanidi, che quivi si fondò, invaso ben presto dalla civiltà cristiana, durò circa cinquecento anni, finchè cadde sotto gli assalti di nomadi tribù arabe e fu completamente dimenticato. Ma i monumenti di quegli antichi abitanti, sia del tempo pagano che dell'antico cristiano, si conservano in gran numero, e in virtù del materiale resistente, sono in uno stato di conservazione meraviglioso. Il suolo dello Haûrân, tutto vulcanico, povero di legnami, è altrettanto ricco di pietra di facile lavorazione (*dolerit*). Ciò favorì lo sviluppo dell'architettura in pietra ed esercitò la sua influenza sulla struttura e sulla forma degli edifici. La popolazione abitava da tempo immemorabile in caverne di pietra; quando uscì a fabbricare all'aperto, non fece che porre le travi digrossate una accanto all'altra, senza cemento: con lastre di pietra sostenute da pilastri e da mensole si formò il tetto; le stesse porte terrene si chiusero con imposte di pietra. Di pietra sono le panche nell' interno, gli armadi e persino i candelieri; naturalmente si usò ben presto la pietra tagliata e fu adottato l'arco a tutto sesto. Oltre a molte case private ben conservate, si trovano nello Haûrân tombe, archi trionfali, teatri, templi pagani, basiliche e conventi cristiani.

Fig. 40. Pianta della chiesa e del monastero di Sciakka (Siria).

Affine alle costruzioni dello Haûrân è un secondo gruppo architettonico siriaco più al Nord, fra Hama e Aleppo; non solo è maraviglioso qui il lavoro tecnico della pietra, assai progredito, ma la ricca struttura dei fabbricati esclude ogni possibilità che si tratti di tentativi rudimentali. La facciata della basilica a tre navate di Turmanin (fig. 35) ha sopra il portale ad arco tondo una loggia terminata con un vero e proprio architrave orizzontale, con ai lati due solide torri, coperte di frontone. Nell'abside della chiesa di Kalb-Luseh le semicolonne sovrapposte le une alle altre e appoggiate al muro servono di sostegno al cornicione (fig. 36). Come tutto ciò si avvicina alle absidi romaniche del XII secolo! Originalissima è la chiesa del chiostro di S. Simeone Stilita a Kalat-Seman (fig. 37): le braccia della croce greca sono formate da quattro basiliche a colonne, di tre navate, che da un ottagono regolare si irradiano in direzione dei quattro punti cardinali. Dagli angoli di intersezione dei bracci della croce escono quattro absidi semicircolari e nel centro dell'ottagono la colonna del Santo si elevava libera a cielo aperto. La pianta della chiesa era a una, a tre o a cinque navate. A cinque è la basilica a colonne di Suwede (fig. 38); però pare che si preferissero le tre navate (Kerbet-Has, Ruweha, Kennuat). L'abside è spesso mascherata con muraglie ad angoli retti: quando è semicircolare è più riccamente decorata. L'atrio (El Barah, Has, Kerbet-Has) non manca quasi mai. In Siria per la prima volta la pianta della torre forma un tutto organico con quella della chiesa: così una torre a tre piani sorge accanto alla basilica a pilastri di Tafkha, eretta nel IV o V secolo,

la cui pianta in molti particolari coincide con quella di Sciakka. Già nel VI secolo (a cui appartiene la chiesa di Dana, che si può ascrivere con certezza all'anno 540) le facciate di Turmanin e Kalb-Luseh si adornano di torri angolari alquanto grevi. Coll'inserzione di nicchie rotonde tra i portali di disuguale altezza si raggiunge, nella basilica a cupola di Kogia Kalessi, il vero e proprio tipo di facciata siriaca, che si ripete nelle più antiche costruzioni ellenistiche della Siria centrale. In quella basilica come nella chiesa di Husn Suleimân (circa il 170 d. C.) la cornice della porta è sorretta da mensole a voluta, come poi nel portale del palazzo di Diocleziano a Spalato e nella basilica a cupola di Adalia. Relativamente presto si comincia ad ornare i capitelli di simboli cristiani: la croce, il monogramma di Cristo o del fondatore; anzi

Fig. 41. Costruzione della cupola nella chiesa di Anba Bischoi a Sohag nell'Egitto superiore.

non si arriva a intendere perchè si faccia così scarso uso della scoltura, mentre dove essa fu adoperata a scopo decorativo rivela un'abile virtuosità della mano. Nella Siria settentrionale la basilica a cupola è rappresentata nel modo più perfetto dalla chiesa di Kasr ibn Wardân, costruita nel 564 (fig. 39). La disposizione del presbiterio, con un'abside semicircolare preceduta da uno spazio rettangolare, che, mediante porte laterali, comunica con spazî contigui, divenne tipica anche nell'Asia Minore. La bella chiesa a tribune è sormontata da un tamburo con finestre, esternamente poligono, il quale come in Uciajak riposa mediante pennacchi sul quadrato che sostiene la cupola. I capitelli, come la distribuzione delle porte e delle finestre nelle pareti laterali, sono siriaci e propri del centro dell'Asia Minore; la basilica a cupola appartiene al tardo ellenismo. Derivazioni da forme dell'Impero Romano d'Oriente e persiane si compenetrano nel piccolo palazzo di Rabbath-Amman: che nella forma del cortile chiuso lateralmente da muri ed anche nello spazio principale triabsidiale ricorda la

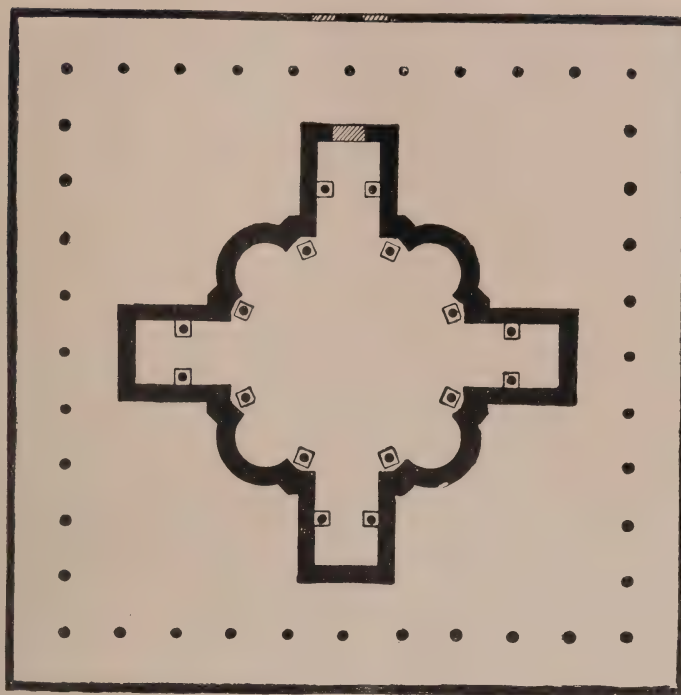



Fig. 42. L'ottagono di Gregorio Nisseno. Ricostruzione di Bruno Keil.

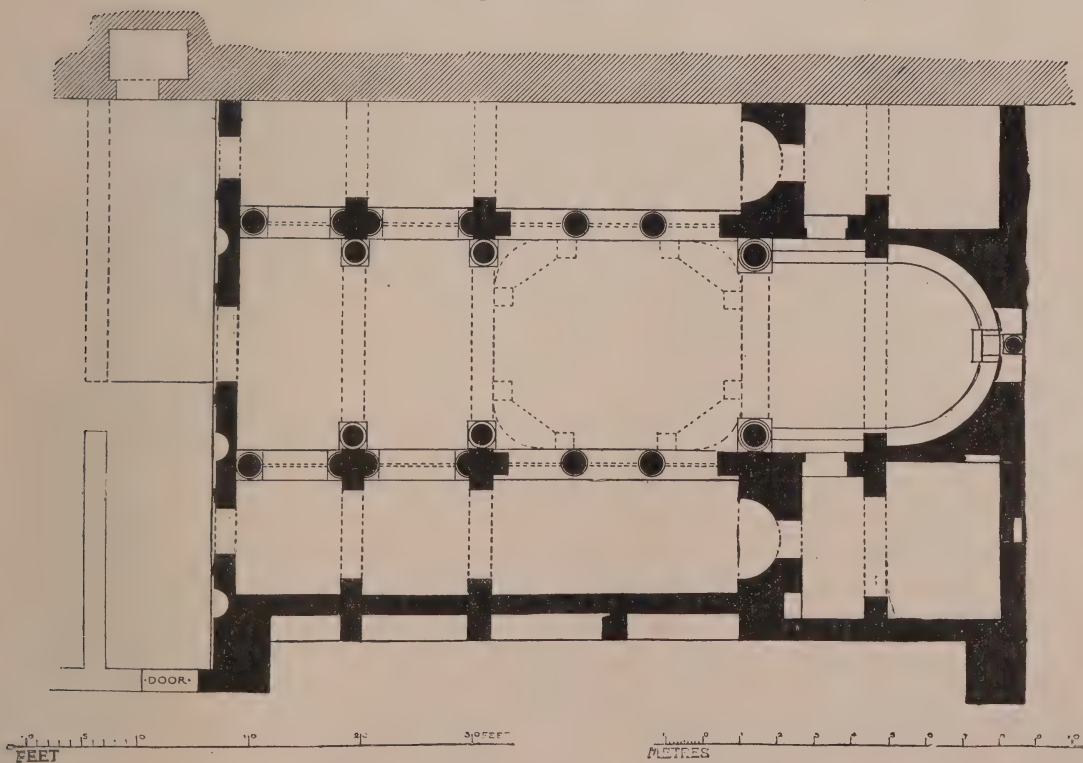



Fig. 43. Pianta della basilica a cupola di Kogia Kalessi.

meravigliosa costruzione di Meschatta, in un monastero copto, di cui i particolari e l'ornamentazione sono del resto bizantini. Come saggio della disposizione interna di un monastero con un cortile a colonne compreso tra diverse stanze, Sciakka merita una speciale menzione (fig. 40). Benchè non si possa provare che parzialmente una relazione diretta fra l'architettura della Siria centrale e l'arte romana d'Oriente, pure c'è qualche fatto che la lascia supporre; per esempio anche l'architettura romana d'Oriente deve essere considerata come stile di costruzione in pietra, caratteristica per gli archi e le vôlte, che sono appunto gli elementi propri dell'architettura orientale. Eccellenti architetti bizantini vennero dalle province asiatiche, come Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto, e bizantini erano in massima parte i muratori, i quali lavoravano particolarmente alle chiese che da Costantino in poi vennero erette in Palestina dagli imperatori romani di Oriente (la chiesa della Natività a Betlemme, la basilica del Santo Sepolcro, anch'essa a cinque navate, e la chiesa dell'Ascensione a Gerusalemme). Forse il motivo della cripta, di cui la disposizione sorprende nella chiesa di S. Elia a Madeba nella Siria, deriva dalla costruzione costantiniana della chiesa del S. Sepolcro in Gerusalemme. E così non si può negare una certa affinità tra le foglie dei capitelli e delle cornici siriache, e quelle lavorate da scalpello bizantino.

Africa. — Le prime costruzioni cristiane nell'Africa settentrionale hanno nella pianta molti punti di contatto con edifici di altri paesi. I resti delle chiese di Hidra, Henchir-Tikubai, Henchir-el-Azreg e Henchir-Seffan ci permettono di seguire lo svolgimento che dalla forma basilicale conduce alla divisione mediante colonne della navata principale. La disposizione del coro tra due spazi attigui (Henchir-Tabin, Henchir-Quazen, Henchir-Guesseria, Henchir-el-Kebch, Henchir-Guntas, Henchir-Milen, Henchir-Resdis) si trova, unita alla continuazione delle navate laterali a destra e sinistra dell'abside, nelle costruzioni assire di Has, Ruweha, Suwede, Kerbet-Has; anche le tribune di Teveste in Numidia, El Hayz, Fostât sono conformi alle usanze costruttive dell'Oriente. Più famosa è la basilica di S. Reparato in Orléansville, a pilastri con cinque navate, costruita nel 325, la quale, nella disposizione delle tribune, ricorda Erment, nel doppio coro Thélepte e Baalbeck. Per lo più prevalse la pianta a tre navate, che fu anche scelta per la chiesa copta di Gustun nella Nubia. Una ricca attività costruttiva si manifestò nel territorio di Cartagine. La costruzione della cupola della basilica di Kogia Kalessi si ritrova nelle chiese conventuali di Anba Schenute e di Anba Bischoi presso Sohag nell'Alto Egitto (fig. 41): tamburo quadrato, finestre nel mezzo e finte nicchie agli angoli: finestre e nicchie fiancheggiate da colonne. La comparsa di questo tipo nell'Asia Minore e nell'Egitto coincide con l'introduzione del monachismo per opera di San Basilio, il quale, dopo le sue visite (anni 357-358) ai conventi dell'Egitto, della Siria e della Mesopotamia, importò forse coi costumi dei monaci anche alcune pratiche di costruzione.

Asia Minore. — L'Asia Minore ebbe dopo Costantino una gran parte nello sviluppo artistico dell'Impero bizantino, tutto compenetrato di elementi orientali. Nel litorale l'ellenismo prevalse, ma nelle regioni centrali si osservano tosto frequenti scambi con l'Armenia e la Siria settentrionale. L'Oriente, che dal tempo di Alessandro il grande si era aperto alle idee ellenistiche, incominciò ad invadere con le sue forme il dominio dell'ellenismo, cosicchè l'Asia Minore, che rimase più fedele all'ellenismo

precristiano, mostra nell'età imperiale forme artistiche diverse da quelle della Siria o dell'Egitto, dove si inclinava piuttosto verso le forme orientali.

Tra le basiliche delle coste ellenistiche e quelle dell'Asia Minore centrale esistono infatti notevoli differenze. Le prime conservano il soffitto di legno sostenuto da colonne o pilastri e l'atrio rivolto ad occidente, mentre la basilica orientale è per lo più a vôlta ed ha una facciata con torri. I pilastri adoperati in fascio con colonne, e l'uso corrente dell'arco a ferro di cavallo (sconosciuto a Roma e a Bisanzio) che appare anche nelle navate ed è usato come elemento costruttivo, sono particolarità dell'Asia

Fig. 44. Basilica con cupola sull'incrociatura delle navate (ora moschea) in Firsandyn.

Minore. Nella parte meridionale dell'Asia Minore marittima prevale la forma basilicale; nella parte occidentale il tipo della basilica a tre navate di Pergamo, con nartece, atrio ed un'abside semicircolare ad oriente. Nella regione interna si usa comunemente l'abside rotonda per le basiliche, la poligona per le costruzioni centrali; anche la basilica con transetto non è rara. Le basiliche dell'Asia Minore centrale hanno per lo più un atrio aperto con due costruzioni laterali a foggia di torri. Ma il tipo orientale della basilica dell'Asia Minore si distingue dal tipo ellenistico e da quello di Bisanzio specialmente per la mancanza di ogni decorazione interna. La decorazione dipende, del resto, dal fatto che nell'angolo nord-est del Mediterraneo si adoperava di preferenza la pietra, mentre nelle coste è più frequente l'uso dei mattoni, che di regola erano in Oriente peggiori che a Roma. Che Roma abbia introdotto nel-

l'Asia Minore l'uso del mattone cotto, è dubbio, perchè le grandi città ellenistiche di Efeso, Antiochia e Alessandria usavano molto bene il mattone cotto come materiale per le costruzioni monumentali. L'Oriente conosceva la vôlta in mattoni, costruita anche senza cèntine; così Gregorio Nisseno, tra il 379 e il 394, per la costruzione di un ottagono (fig. 42) si valse di vôlte di mattoni fatte senza armature di legno, perchè dalla pratica aveva imparato che una simile costruzione era più durevole. La lettera che egli diresse in questa occasione ad Anfilochio vescovo d' Iconio contiene un programma di costruzione minutamente formulato, con informazioni precise sullo sviluppo del piano, la misura, la grossezza dei muri, il modo di copertura, i prezzi e i particolari del lavoro di conciatura delle pietre: documento importantissimo per la completa intelligenza di un' opera muraria bene organizzata.

La basilica a cupola, in cui con la cupola occupa il quadrato centrale della pianta (fig. 43), e la basilica a cupola sulla incrociatura delle navate erano le due forme preferite. Anche pel secondo tipo serve di base il quadrato, aperto su tutti e quattro i lati verso gli ambienti contigui mediante archi (fig. 44). Si fece largo uso anche dell'ottagono, che si ritrova in numerosi e sontuosi edifizi dell'età di Costantino e del tempo successivo. Poichè di fronte alla loro quantità gli esempi romani non hanno grande importanza, sembra che il luogo d'origine di questo tipo con sostegni interni sia stato l' Oriente, e fonte comune all' Oriente ed a Roma l'arte ellenistica. Già nel IV secolo si adoperava il tamburo sotto la cupola, di cui la forma conica fu una particolarità che si diffuse per la Persia e l'Armenia fino nella Cappadocia e si mantenne a lungo nella chiesa armena.

Fig. 45. Motivo ornamentale della chiesa di Costantino presso Andaval.

La nicchia piatta nell'architettura di mattoni e, nell'architettura in pietra, la nicchia tonda — che per la sua disposizione simmetrica è una vera creazione dello spirito greco, e isolata nelle pareti ottiene un effetto nuovo e veramente artistico — servivano ad ornare ed avvivare l'esterno. Il fregio ad incavi e liste alternate si naturalizza nell'Asia Minore, si unisce in Sagalasso con antichi resti di architrave, e nella chiesa di Costantino presso Andaval, si associa a foglie di acanto, con lancette diagonali separate da punti (fig. 45). Le forme di capitello che più tardi saranno indicate come bizantine sono comuni nell'Asia anteriore e nell' Egitto. Foglie di acanto dentate s'incontrano nei monumenti dell'Asia Minore del III e IV secolo; il pulvino nella chiesa di S. Sofia a Salonicco come nell' Egitto e nella Siria. Capitelli imbutiformi e con pulvino compaiono vicini gli uni agli altri. Dai tagliapietre egiziani e siriaci queste forme furono presto introdotte nel Proconneso, dove si vedono già prima di Giustiniano, sebbene non frequenti.

Tra i monumenti di questo gruppo meritano una speciale attenzione le rovine di Binbirkilisse, che offrono gli avanzi di 21 chiese e per il loro materiale — la pietra conciata — si riattaccano al gruppo sirio-africano. Una grande varietà si osserva nella pianta: accanto a chiese di una sola navata, a vôlta, con tribune, si trovano basiliche a tre navi con un'abside chiusa, a ferro di cavallo, ed un atrio rivolto di

regola ad occidente, che s'introduce nella nave mediana ed è compreso fra due camere, chiuse da ogni parte, davanti alle navi laterali. Ciò ricorda l'atrio aperto, fra due costruzioni laterali a guisa di torri, della Siria, al cui uso è subordinata anche la distribuzione delle porte e delle finestre nelle pareti. Invece la mancanza di locali laterali all'abside — di uso comune nelle chiese bizantine — la predilezione per l'arco a ferro di cavallo e pei pilastri a fascio con semi-colonne, tradiscono una ben determinata originalità. La pianta a foggia di trifoglio, l'ottagono inserito nelle diagonali del cerchio sono le interessanti variazioni del concetto costruttivo. Le vôlte si costruiscono in pietra con aiuto di cèntine.

Di chiesa ad una sola navata con abside in forma di ferro di cavallo (fig. 46), circoscritta esternamente da tre lati di un ottagono, c'è un esempio in Jedikapalu. Invece per la sua pianta a due navi

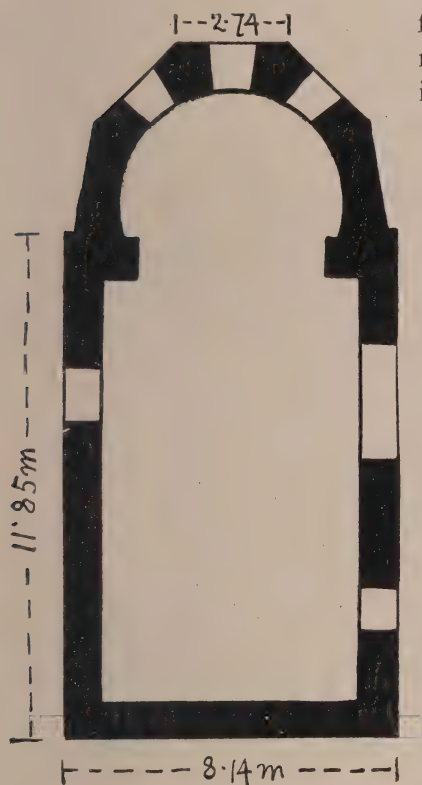



Fig. 46. Pianta della chiesa di Jedikapalu.

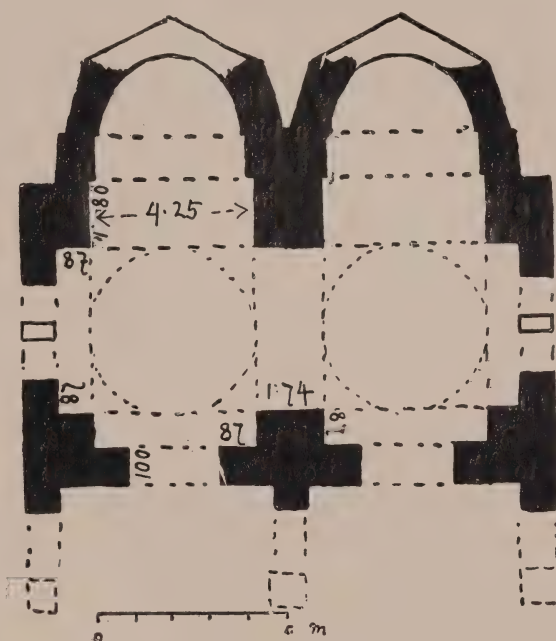



Fig. 47. Pianta della chiesa di Uciajak.

con due cori poligonali contigui ma indipendenti, ci sorprende Uciajak (fig. 47), dove le vôlte di mattoni delle due cupole sono costruite senza cèntine, e nicchie piatte concentriche ornano l'esterno. Tra la basilica a tre navi di Pergamo e le basiliche con transetto di Sagalasso sta la chiesa di Gül-bagce; tra i tipi di Sagalasso e quelli di Binbirkilisse la chiesa cruciforme di Beghetjö Kosu, con abside in forma di ferro di cavallo.

La basilica a cupola, che rimane limitata all'Oriente ed ivi muore, senza essere stata imitata in Occidente, è quasi sempre con tribune: queste mancano solamente in Kesteli e nella chiesa della Koimesis in Nicea. La basilica a cupola non fu introdotta da Costantinopoli nell'Asia Minore, perchè quivi era già completamente sviluppata avanti Giustiniano, alla cui corte i costruttori venuti dall'Asia Minore

importarono le forme più in uso nella loro patria. Essa s'incontra, facendo astrazione da Binbirkilisse, nella chiesa di Kogia Kalessi, eretta probabilmente prima del 400, e in quella di Jürme, pure del V secolo. Dal quadrato sorge, mediante pennacchi, la cupola della chiesa di S. Clemente in Ancira, la quale, per le vôlte a botte delle navate laterali, parallele all'asse della chiesa, assume quasi il carattere basilicale.

La chiesa a croce con cupola, incomincia dalla rinnovazione della chiesa costantiniana degli Apostoli sotto Giustiniano, e si diffonde in Oriente ed in Occidente, fino a Milano. Il suo tipo diviene frequente negli edifici sepolcrali e profani della Siria, Armenia e Asia Minore, come il coro a foglia di trifoglio, anche con transetto e cupola si diffonde per le tradizioni monacali dell'Egitto. Il più antico esempio si trova nelle tombe rupestri orientali. Una chiesa a croce con cupola nell'Asia Minore era la chiesa di S. Giovanni in Efeso. La chiesa rupestre di Ajasin nella Frigia (fig. 48) — il cui interno rappresenta una costruzione a cupola sostenuta da quattro colonne, vicino a quattro vôlte a botte nei bracci della croce, e con un coro rotondo che sporge all'esterno — è il saggio più notevole di questo tipo specialmente preferito nell'Anatolia. La mancanza di vôlte a botte aderenti alla cupola, nelle navi traverse della chiesa rupestre di Ilamüsch presso Kyzyl Ören, non è che una deviazione dalla disposizione tipica bizantina. Queste chiese rupestri si trovano in gran numero sul più alto monte dell'Asia Minore, l'Argeo, specialmente nella valle Geröme presso Uergüb, dove per esempio ci sono due grotte, una delle quali imita una basilica, e l'altra una chiesa a croce con cupola.

Nella Siria settentrionale, nell'Armenia e nell'Asia Minore abbondano le costruzioni ottagonali, le quali provengono piuttosto dall'Oriente che da Roma e raggiungono in Bisanzio il loro massimo sviluppo. Gli ottagoni di Nazianzo, Soasa, Binbirkilisse, Isaura, Derbe, Ierapoli e Polèmona sono costruiti in conci di pietra; a Nissa, invece, in mattoni. In Soasa ed in Isaura mancavano certamente le tribune, che esistevano in Nazianzo ed in Antiochia, dove la cupola distrutta da un terremoto nel 526 fu ricostruita in legname da un maestro Efraim. Nella cattedrale di Ezra, eretta probabilmente nel 510, la cupola conica poggia su un tamburo con finestre, e l'ottagono interno — come nella cattedrale di Bosra, che è più sviluppata — si cambia per mezzo di nicchie in un quadrato. Una forma ovale ha l'ottagono con cripta di Wiranscehr che presenta notevoli analogie col San Lorenzo di Milano, ed aveva un recinto con tribune e una torre scalaria presso il protiro occidentale. In regola generale non s'incontra un solo ed unico tipo di edificio ottagono, ma soltanto soluzioni individuali di un problema costruttivo studiato nel territorio dell'Asia Minore, dell'Armenia e della Siria settentrionale.

È stato di recente osservato per la prima volta, e con ragione, che nelle basiliche di tipo orientale della Cappadocia, della Licaonia ed Isauria si presentano molte singolarità che in seguito saranno caratteristiche peculiari dell'architettura romanica: l'ampliamento dell'abside mediante uno spazio rettangolare o quadrato, la sostituzione del soffitto in legname, proprio delle basiliche di tipo ellenistico, con la vôlta, una cura speciale nella facciata — cura necessaria data la soppressione dell'atrio — la disposizione di un pronao tra due costruzioni in foggie di torri, l'uso di pilastri in fascio con semicolonne, l'aggruppamento di due o tre finestre ad arco rotondo. Così si preparano nel remoto Oriente i germi di una posteriore e grandiosa evoluzione.

I palazzi in Persia. — In questi primi secoli cristiani vi fu un grande movimento nel campo dell'architettura. Si direbbe che lo spirito classico raccogliendo nuovamente le sue forze volesse affermare la propria signoria sul mondo. Si limitò alla più monumentale delle arti, l'architettura, scegliendo anche in questa forme indistruttibili, che gli assicurassero l'immortalità: la pittura stessa si pietrificò nel musaico. Contemporaneamente il remoto Oriente si eleva ad una potente espressione di vita. Il regno dei Sassanidi reclamando per sè l'eredità dei Persiani ritorna alle loro tradizioni architettoniche. Le future ricerche potranno stabilire se gli artisti dell'epoca sassanide non fecero che attenersi ad esse, o se ne continuarono lo sviluppo; ma che ne derivino è un fatto altrettanto indiscutibile, quanto l'influenza

Fig. 48. La chiesa rupestre d'Ajasin, nella Frigia.

reciproca fra l'Oriente e l'Impero Romano orientale. E qui, sul finire dell'arte classica si ripete lo spettacolo che vedemmo al suo inizio. Nelle rovine del palazzo di Diarbekr, che risale a Sapore II, gli ornamenti corinzi delle semicolonne serbano un carattere romano tardo, che perdono quasi completamente nel gran palazzo di Firuz-Abad dalle belle vôlte (fig. 49). Anche più importante di questo edificio eretto dal re Firuz-Abad (dal 460 al 488), nella cui disposizione si ritrova qualche ricordo delle piante dell'antica Persia, è quello di Ctesifonte costruito sotto Chosroes Nuschirvan (531-579). I capitelli trapezoidali delle semicolonne nella facciata sembrano risentire una influenza bizantina, riconoscibile anche nelle decorazioni dei capitelli di altre costruzioni persiane.

Architettura bizantina a cupola centrale. — L'architettura romana d'Oriente non si limita neppure in origine a un determinato tipo. Le basiliche sorsero da principio anche nell'Impero Romano d'Oriente, ma a poco a poco comparve un

modello che nella pianta, nell'elevazione, nella struttura e nelle forme decorative dominò di poi l'arte bizantina e di tutti i paesi che per fede e per civiltà dipendevano da Roma orientale: l'edificio centrale a cupola. L'uso di coprire i locali interni con una cupola vigeva già nel periodo alessandrino e romano, e le costruzioni rotonde o poligonali erano in uso per le chiese fin dagli antichi tempi cristiani. Per esempio, la cappella sepolcrale della figlia dell'imperatore Costantino, sulla via Nomentana a Roma, è una costruzione rotonda, con la cupola centrale sorretta da ventiquattro colonne accoppiate; ed a pianta centrale erano le cappelle sepolcrali e i battisteri; tra questi ultimi merita d'esser menzionato il Battistero Lateranense in Roma, costruzione ottagona eretta dal 430 al 440 da papa Sisto III. Qualche volta anche edifici destinati ad altro scopo ebbero questa forma rotonda o a cupola; forma che si cercò anche di perfezionare in diversi modi, ora interrompendo l'uniformità del muro di cinta con nicchie, ora includendo nella parte centrale un ambulacro più basso. Queste cupole prendono di solito l'apparenza di un monolite.

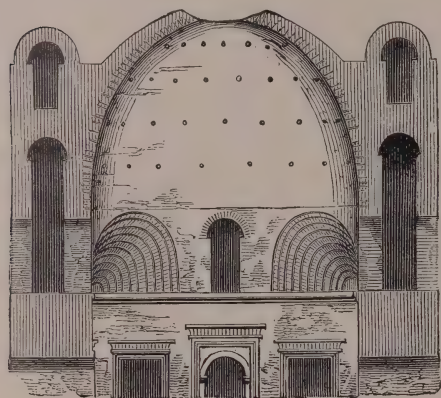



Fig. 49. Sezione della cupola centrale del palazzo di Firuz-Abad. (Da Flandin e Coste).

Solo nell'architettura romana d'Oriente, a cominciare dal secolo VI, l'edificio a cupola ha una grande importanza storica. La cupola diventa più libera e tutte le parti dell'edificio sono più strettamente legate ad essa. Lo spazio centrale per lo più quadrato è circoscritto da forti pilastri collegati con archi. Al disopra degli archi e dei pennacchi introdotti fra gli archi per riempire i vani e per preparare la transizione alla linea curva, riposa un cornicione circolare, sul quale s'incurva la cupola che generalmente forma un arco scemo. Le mezze cupole e le nicchie parietali sono destinate in parte a resistere alle pressioni della cupola, in parte ad unire l'edificio centrale coi locali attigui. In tale possente struttura di cupole, di archi e di pilastri, che lasciano tanto campo alla decorazione piana, raramente trovano posto le colonne con le loro trabeazioni, quelle colonne che formarono l'orgoglio dell'architettura antica. Le colonne prima sopportano le tribune, cioè il piano superiore dell'ambulacro che si unisce superiormente alla cupola, o sono collocate fra gli archi maggiori sui quali principalmente riposa l'intero edificio. Così esse perdono il loro significato costruttivo e con ciò si perde anche il giusto intendimento della loro forma. Nei capitelli delle colonne meglio che altrove si vede il cambiamento di stile; anche là dove hanno conservato il motivo delle foglie, tanto il calice che la lieve corona di fogliame perdono ogni purezza di forma (fig. 50). Nel capitello cosidetto *teodosiano* che ebbe origine nella « Porta aurea » di Costantinopoli (388) il morbido taglio dell'antico *acanto molle* è sostituito dalle grasse punte dell'*acanto spinoso*. Dopo un secolo a questa forma succede il capitello a paniere o a canestro. Il capitello bizantino invece ha di solito la forma di un dado di pietra a facce trapezoidali incorniciate da ornamenti piani, e col campo centrale ornato con viticci o con un fiore stilizzato (fig. 51), sempre piani. L'apparizione del pulvino che poi resta nell'arte bizantina possiamo seguirla fino alla cisterna Bin bir dirék (fig. 52)

Fig. 50. Capitello di S. Apollinare in Classe presso Ravenna.

costruita sotto Giustiniano, il più bello fra i serbatoi coperti di Costantinopoli. Il fornir d'acqua la vasta capitale diviene ben presto la cura principale d'ogni regnante; dal sistema romano di costruire le cisterne si era passati nel 369, per l'ingrandimento della città, al serbatoio aperto, e nel 407 alle cisterne a colonne, tra le quali, oltre a quella già menzionata, si distinguevano per la loro ampiezza e le loro singolarità tecniche le cisterne oggi dette di Ieré batán Serai e di Un-kapán sokaghý, costruite da Giustiniano.

L'architettura raggiunge il massimo splendore nella capitale sotto il governo di Giustiniano (527-565). Sorsero allora così la piccola chiesa dei Ss. Sergio e Bacco a Costantinopoli, come l'opera più sfarzosa e solenne dell'arte romana d'Oriente: la chiesa di Santa Sofia. La chiesa dei Ss. Sergio e Bacco, incominciata nel 528, racchiude un ottagono centrale dentro un perimetro quadrilatero. La costruzione della chiesa di S. Sofia si deve a Costantino; fu rifatta, dopo un incendio, nell'anno 532, da Antemio di Tralle e da Isidoro di Mileto; appena rifatta, un terremoto (7 maggio 558) ne distrusse la cupola, che fu ricostruita ancora sot-

Fig. 51. Capitello di S. Vitale a Ravenna.

to Giustiniano. La forma originaria è in gran parte mascherata da costruzioni aggiunte più tardi, come i minareti (fig. 53); e quando la chiesa fu convertita in moschea fu distrutto tutto l'arredamento interno. Un sontuoso cortile, circondato da un porticato a colonne, e due atrii conducono all'interno, e già la pianta (fig. 54) di cui una metà si riferisce al piano inferiore e l'altra al superiore, mostra la grande importanza del vano centrale, nel quale è espressa tutta l'idea architettonica. Ciò che più caratterizza l'ambiente è la potente cupola che s'innalza per quasi 56 m. dal suolo, sostenuta da quattro pilastri, e fiancheggiata a levante ed a ponente da

Fig. 52. La cisterna Bin bir dirék a Costantinopoli.

due mezze cupole più piccole; per la qual cosa lo spazio centrale (di 72 metri) s'amplia ancora sensibilmente (fig. 55). Che questa parte fosse considerata come la più importante e la sola caratteristica di tutto l'edificio, è dimostrato dalla disposizione dei locali secondari, circondati da pilastri sporgenti a sostegno della cupola, pilastri che tolgono agli spazi laterali il carattere di navata. La sezione della chiesa mostra la distribuzione verticale e l'ornamento interno, il rivestimento in marmo e pietre preziose delle colonne e delle pareti, come pure le pitture a musaico delle pareti superiori.

Arte musiva bizantina. — Dei musaici conservati nella chiesa di S. Sofia, scomparsi più tardi sotto l'intonaco, solo pochi devono appartenere al tempo di Giustiniano; come d'altronde sono ben poche le pitture dell'antico Oriente cristiano

che ci rimangono. Nel centro della cupola principale della chiesa di S. Sofia troneggia Cristo benedicente in veste bianca ad aurei ricami, circondato dagli Apostoli e da numerosi Santi, anch'essi biancovestiti, che vanno allontanandosi verso i pennacchi. La Madonna, in veste azzurra, occupa la parte più profonda dell'abside; il Bambino è ritto fra le ginocchia, come in alcune monete del tempo. Figure di Santi e di

Fig. 53. La chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli.

Profeti si staccano splendide dal fondo delle nicchie, dal disotto delle finestre e dai pilastri. La disposizione generale dell'ornamento a musaico, le linee principali delle figure, risalgono al tempo di Giustiniano, nel quale già era stata abbandonata l'antica tradizione. Ciò risulta dal paragone coi musaici del tempo di Costantino nella chiesa di S. Giorgio in Salonicco, che conservano ancora un carattere essenzialmente decorativo. Portici a colonne, tabernacoli con ricche cortine, archi con figure d'animali ne formano l'ornamento principale. Il passaggio da un ideale artistico all'altro ci è rivelato dalle minute descrizioni di imagini, nelle quali scrittori ecclesiastici

(San Nilo nel V secolo e Coricio di Gaza nel VI) ci apprendono come la Chiesa amasse anche le pitture decorative, con piante e animali; e come oltre a ciò sulle pareti si rappresentassero scene del Vecchio e Nuovo Testamento; queste ultime comprendevano già tutta la vita di Cristo. I quadri su tavole di sicomoro, eseguiti colla tecnica dei celebri ritratti di Fayûm (Kiew, Accademia Ecclesiastica), mostrano in ogni modo come in qualche caso la pittura all'encausto fosse ancora in uso nel VII secolo (fig. 56).

Manoscritti miniati. — Altre nozioni sullo stato dell'arte nell'Impero Romano d'Oriente si desumono dai manoscritti greci miniati, dal IV fino al VI secolo. Tra questi noteremo: il Cronografo del 354 (rimastoci soltanto in copie), i frammenti della Genesi di Vienna, la copia di un manoscritto alessandrino che contiene il libro delle piante di Dioscoride, nella Biblioteca di Vienna; i resti della Bibbia di Cotton,

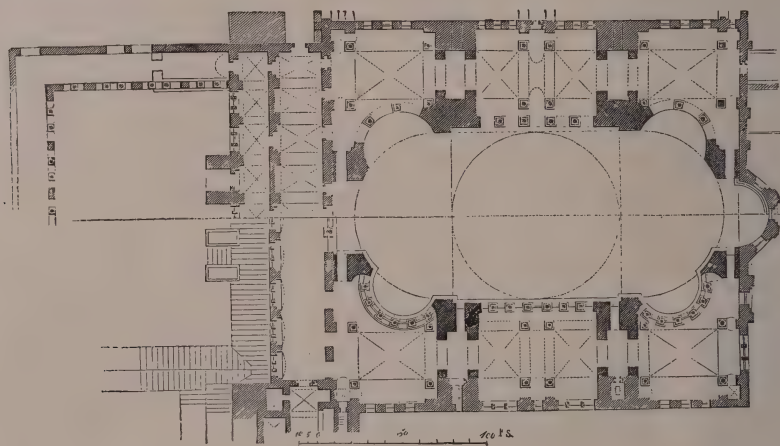



Fig. 54. Pianta della chiesa di Santa Sofia (piano inferiore e superiore).

nel British Museum; il Rotulo di Giosuè e il Cosmas Indicopleustes, nella Vaticana (fig. 57); l'Evangelario siriaco del monaco Rabula (anno 586), nella Laurenziana di Firenze; le miniature siriache dell'Evangelario di Ecmiadzin della prima metà del VI secolo, e il codice purpureo di Rossano, in Calabria, della fine del V o del principio del VI secolo (fig. 58). Nell'ultimo, come nei frammenti di S. Matteo, recentemente acquistati in Sinope (Parigi, Bibl. Naz.), il fondo orientale risulta più evidente che nelle miniature della Genesi di Vienna ed assurge ad una vera unità stilistica, distinta dal Dioscoride viennese (che è il più antico ciclo pervenutoci, derivato da Bisanzio), dove si confondono evidentemente elementi ellenistici ed orientali. L'alto significato della Sacra Scrittura, fonte e regola di fede, spiega la magnificenza di alcuni manoscritti, e lo zelo col quale si eseguivano le pitture nei libri, già molto apprezzate fin nella antichità classica, e più tardi dette miniature. Preziosi monumenti di quest'arte sono l'Iliade illustrata che si conserva nell'Ambrosiana di Milano e le figurazioni del Virgilio e del Terenzio nel Vaticano, nelle quali sono evidenti le reminiscenze classiche. Anche quando l'artista intende riprodurre gli avvenimenti descritti nel testo, spesso si scorgono le tracce della buona tradizione

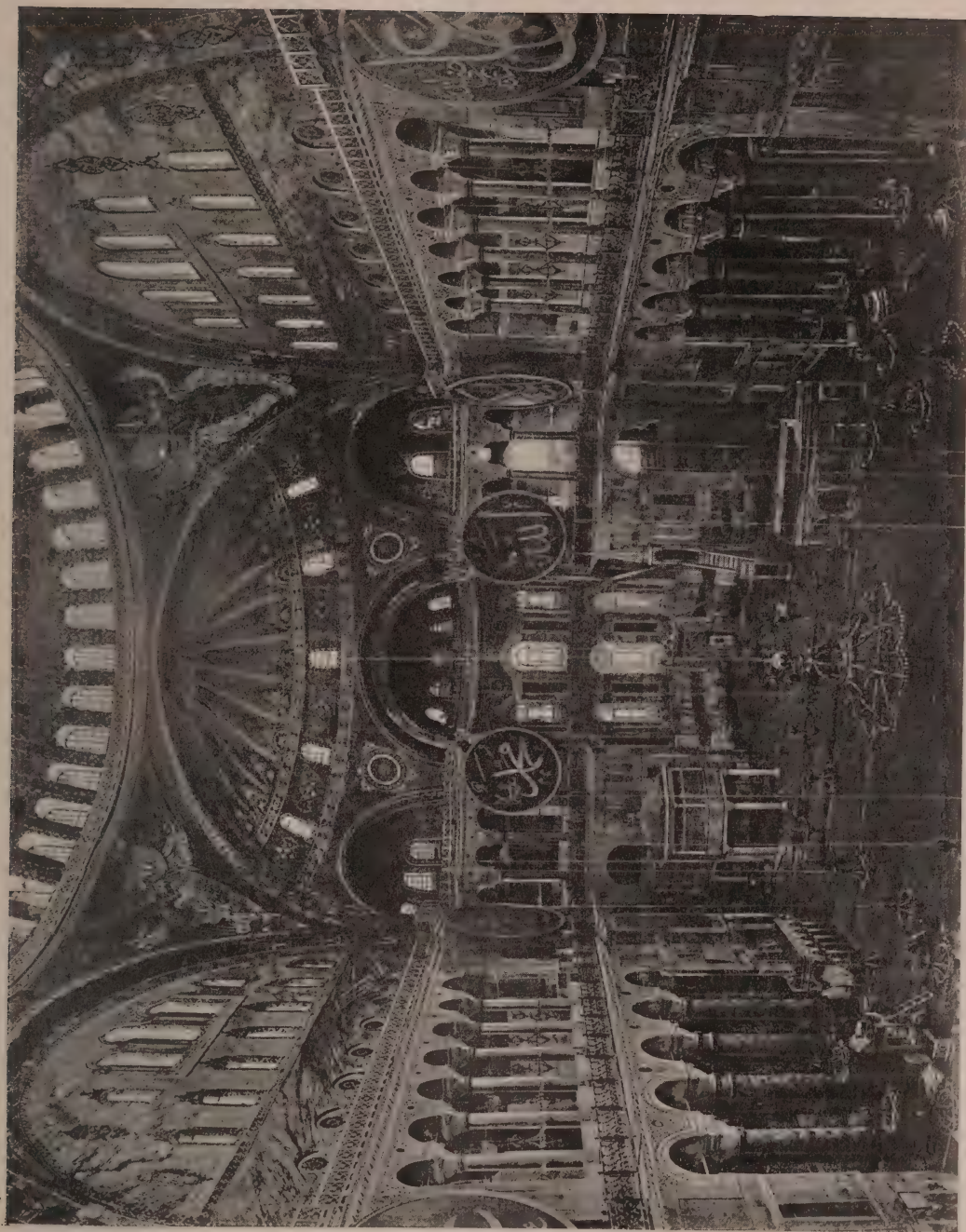



Fig. 55. COSTANTINOPOLI — INTERNO DI SANTA SOFIA.

Fig. 56. Quadro bizantino su tavola, nell'Accademia Ecclesiastica di Kiew.

artistica dell'antichità. Questa si sente negli edifici, nelle vesti, negli atteggiamenti; dall'arte antica deriva pure l'inserzione di figure allegoriche per simboleggiare avvenimenti e sentimenti; già nel Cronografo del 354 è frequente l'uso di indicare le località per mezzo di personificazioni. Non si può rompere d'un tratto con le tradizioni, nè in quanto riguarda la tecnica, nè in quanto riguarda la concezione artistica. Le antiche miniature cristiane eseguite a tempera a guisa di quadri rivelano la conoscenza delle antiche pitture murali. Quando in un solo foglio sono riunite più figurazioni sono per lo più disposte in modo da dar una impressione di unità invece che di scene staccate. È degno di nota che questi artisti non osano ritrarre soggetti molto animati, composizioni appassionate. La fantasia dell'antichità classica negli ultimi tempi si volgeva al

Fig. 57. Il sacrificio d'Abramo, dal Cosmas Indicopleustes Vaticano. (Venturi).

genere decorativo e idilliaco. Più forte d'ogni altro era il desiderio di abbellire l'esistenza esteriore in modo splendido, l'ardente aspirazione a una vita comoda e tranquilla; l'antichità cristiana ereditò entrambi questi sentimenti. L'indirizzo decorativo trovò la sua espressione nei più antichi musaici, e quello idilliaco nelle miniature, e più specialmente nella Genesi di Vienna, dove rivivono felicemente molti adorabili tratti d'ingenuità dell'arte classica. Per l'esecuzione, e specialmente per la tecnica del colore, è da ricordare la stupenda croce smaltata, insigne monumento dell'arte bizantina più antica, esistente a Roma nel tesoro della cappella « Sancta Sanctorum » (fig. 59). Vi si vedono figure disegnate tozzamente, che somigliano ai rozzi intagli della porta di S. Sabina, ed anche a certe sculture di sarcofagi, opera di scalpellini

Fig. 58. La risurrezione di Lazzaro, dal Codice di Rossano.

piuttosto che d'artisti; nelle storie, che rappresentano la giovinezza di Cristo, ricorrono i tipi tradizionali.

III. — RAVENNA.

Ravenna occupa un posto, sulla scena dell'antichità cristiana, accanto a Roma e a Costantinopoli. Nel V secolo questo vecchio porto diviene una delle capitali dell'impero, spiegando un'attività artistica che durò ancora nel VI secolo. Ravenna, come residenza dell'imperatore Onorio e di sua sorella Galla Placidia (fino al 450); poi di nuovo come sede del re dei Visigoti Teodorico (dal 493) si arricchì di numerosi edifici: basiliche, battisteri, cappelle sepolcrali, ed un palazzo; opere pur troppo per molto perdute. Del duomo, a cinque navate sorrette da 56 colonne, fondato dal vescovo Orso (sec. IV), non si è conservato più nulla, chè la cripta, impraticabile, e la torre sono posteriori; della basilica di S. Pietro Maggiore (poi S. Francesco), fabbricata fra il 439 e il 450, restano 22 colonne e parte dei muri esterni; della chiesa di S. Giovanni Evangelista (425-430) non esistono più che larghi e preziosi tratti di muri esterni e le 24 antiche colonne in marmo; dello spazioso palazzo di Teodorico, poi, avanzano soltanto le fondamenta e i musaici pavimentali sotterra, perchè l'edificio che da tempo viene indicato come suo palazzo è oggi riconosciuto del principio dell'VIII secolo (fig. 60) e del *Tricolle* è rimasta solo la piccola cappella

Fig. 59. Croce smaltata del tesoro della cappella « Sancta Sanctorum » a Roma.

Fig. 60. Fronte della Reggia « ad Calchi » detta Palazzo di Teodorico, in Ravenna.

arcivescovile. Alla stessa epoca apparteneva S. Agata, ma fu rialzata e pressochè ricostrutta alla fine del sec. XV.

La potenza e lo splendore di Ravenna non durarono tanto da dar luogo a un suo stile artistico assolutamente indipendente; nullameno oggi si è d'accordo nel riconoscere che l'arte ravennate non fu tanto soggetta ad altre manifestazioni quanto si è creduto. La sua importanza consiste specialmente nel fatto che essa non segue

Fig. 61. Interno del mausoleo di Galla Placidia in Ravenna.

forme stanche, ma esprime all'incontro la civiltà cristiana quale era allora, negli incroci o fusione di differenti influenze.

Dei due mausolei di Ravenna, quello più antico, di Galla Placidia, appartiene alla prima metà del V secolo. Ha la forma di una croce latina, i quattro bracci coperti da vôlte a tutto sesto e lo spazio centrale più elevato mercè una cupola (fig. 61). Il monumento sepolcrale di Teodorico ricorda i mausolei romani. Sopra un decagono ad archi, composto di blocchi squadrati di sasso istriano, s'innalza un piano superiore, che restringendosi leggermente, lascia lo spazio per un ballatoio esteriore.

Il decagono si cambia poi in una circonferenza, sulla quale riposa la cupola levata da un solo masso di calcare ippuritico gigantesco. Questa potente espressione di forza sorprende tanto quanto la relativa rozzezza di quasi tutte le parti decorative (fig. 62). Esse richiamano, è vero, persino nella decorazione *a tenaglia,* che corrisponde a quella dell'ornamento d'oro di Teodorico (conservata nel Museo), i disegni antichi, ma sfigurati così da non essere più riconoscibili. Alcuni pensano che la fretta, onde

Fig. 62. Parte posteriore del mausoleo di Teodorico, presso Ravenna.

fu condotto il lavoro, sia stata la causa di tale rozzezza, giacchè la basilica di S. Apollinare Nuovo (in origine intitolata a *Gesù Cristo*, poi a *S. Martino*) costruita anch'essa da Teodorico, come le altre chiese del VI secolo, non sono inferiori nell'esecuzione alle opere contemporanee di Roma e Bisanzio. I capitelli delle colonne e i pulvini (fig. 63) mostrano sapienza tecnica. I pulvini (già prima che in S. Giovanni Evangelista, nella Basilica Ursiana) segnano un passaggio tranquillo e solido fra gli archi e i capitelli. Se l'architettura esterna appare modesta, si deve in parte alla poca importanza che aveva l'esterno nelle più antiche basiliche e in parte anche al materiale usato

a Ravenna. Solo lentamente e gradatamente si usò il mattone, posto diagonalmente o messo spigolo contro spigolo, a scopo decorativo. Però gli architetti cominciarono presto ad interrompere l'uniformità del muro per mezzo di pilastri piatti sporgenti (lesene) chiudentisi ad arco o ad archetti, con fascie e cornici come si vede nel

Fig. 63. S. Apollinare Nuovo in Ravenna.

Battistero della Cattedrale, nel sepolcro di Galla Placidia, in S. Apollinare in Classe ecc. L'uso di collocare l'abside mediana fra due absidi attigue accenna a un modo costruttivo seguìto anche in Siria. Ambedue le chiese dedicate a S. Apollinare offrono, dopo la distruzione delle costruzioni di Costantino in Roma, i più splendidi esempi dell'antica basilica. La chiesa di S. Maria Maggiore che fu, come, S. Vitale, eretta dall'arcivescovo Ecclesio (531-34) conserva le antiche colonne marmoree. Di quella edificata da Giuliano

Argentario e dedicata da Massimiano a *S. Michele* detto in Africisco non c'è più che parte dell'abside, essendo il musaico passato nel 1843 a Berlino. Una forma essenzialmente diversa appare nella chiesa di S. Vitale (fig. 65, 66). Il tempo, in cui fu fabbricata (521-547), coincide con quello della chiesa simile dei Ss. Sergio e Bacco a Costantinopoli. Probabilmente l'architetto ravennate prese il modello da Bisanzio, dove la pianta ottagonale era preferita, come provano la chiesa di S. Giovanni in Hebdomon costrutta prima di Teodosio, e la chiesa di S. Michele ad Anaplus. Otto piloni, formanti ottagono, sorreggono il tamburo e, su questo, la cupola che si svolge

Fig. 64. S. Apollinare in Classe, presso Ravenna.

su altrettanti archetti angolari. Fra i piloni s'incurvano otto grandi nicchie, nelle quali sono tre archi in corrispondenza della loggia inferiore e tre della loggia superiore o matroneo (fig. 65). La disposizione irregolare o diagonale del grande pronao e del quadriportico, scoperto nel 1903, o fu suggerita dalle esigenze architettoniche esterne rispetto alle proporzioni della cupola (che fronteggiando con un solo lato sarebbe parsa misera) o dall'inclinazione d'una via, come nell'ottagono di Binbirkilisse. Un'altra particolarità dell'edificio, la cupola fatta *di vasi incastrati l'uno nell'altro*, si osserva anche in altri monumenti ravennati (per es. in S. Giovanni in Fonte), romani e cartaginesi (i cosidetti bagni di Didone) ed appare nella costruzione solo come una degenerazione della cupola in un sol getto sostanzialmente diversa da quella

di Santa Sofia e meno bella. Negli edifici ravennati possiamo seguire un'interessante trattazione del capitello. Fin dal principio del V secolo signoreggiano le forme corinzie; ma in S. Vitale e in S. Michele si affermano pure le bizantine. Tra il capitello e

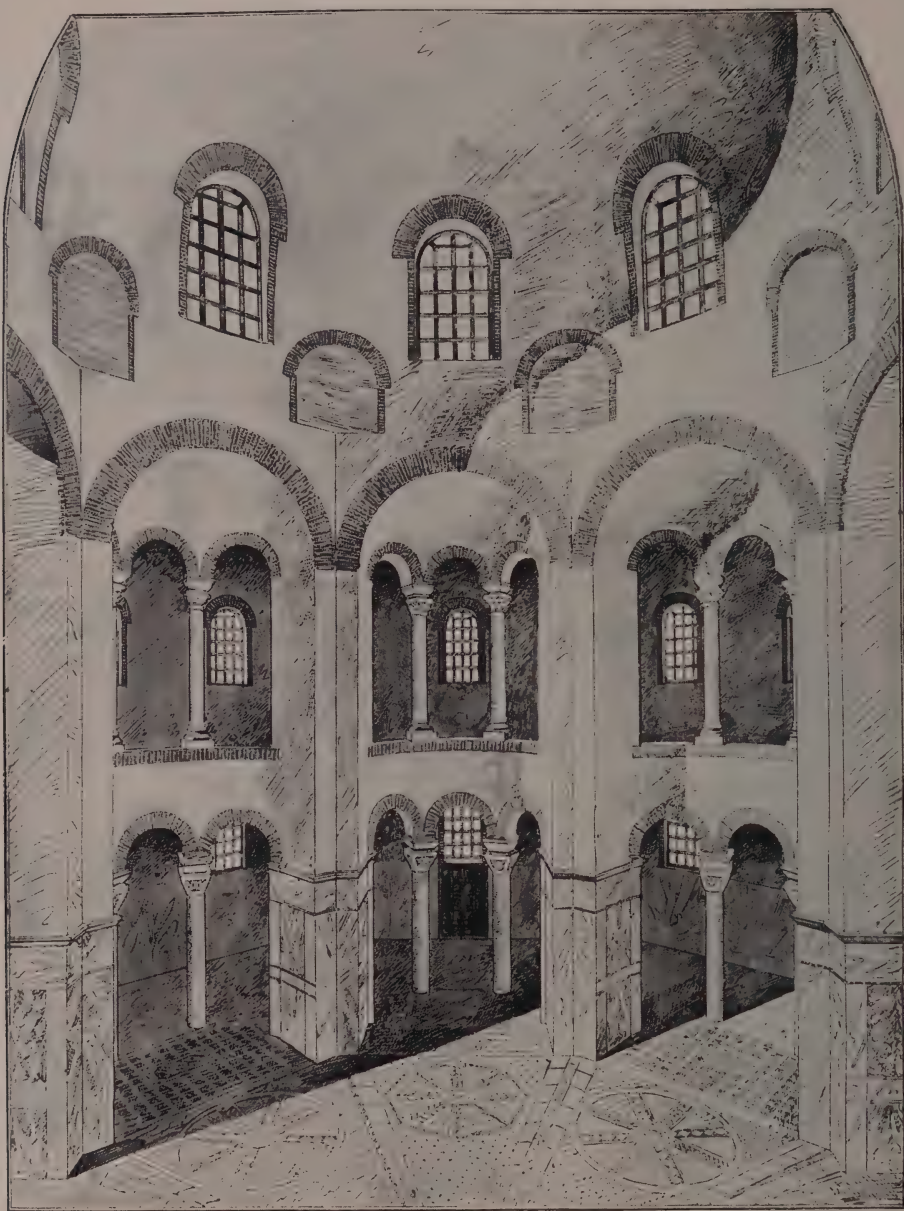



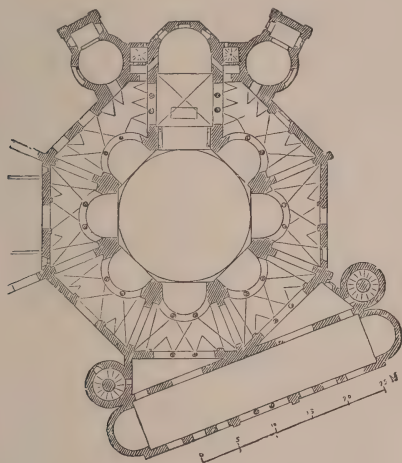
Fig. 65. Interno di S. Vitale a Ravenna.

l'appoggio dell'arco s'introdusse una parte nuova, il pulvino, in forma di trapezio che, come il capitello, è spesso ornato col monogramma di chi fece costruire l'edificio. Il difetto di entasi nelle nuove colonne ravennati corrisponde a un ritorno dello stile verso le singole parti delle colonne.

I due battisteri — l'ortodosso e l'ariano — sono edifici ottagonali a cupola. Secondo un monogramma dell'arcivescovo Neone visibile in un arco, il primo d'essi, ridotto a uso di battistero tra il 449 e il 452, fu in origine la sala principale di una antica Terma.

L'ornamento principale in tutte le chiese di Ravenna è formato dagli splendidi musaici delle cupole, delle vôlte e delle pareti. I musaici più antichi, p. es. quelli del battistero di S. Giovanni in Fonte, della vôlta della cappella del Palazzo arcivescovile, del mausoleo di Galla Placidia (fig. 68) e in parte di S. Apollinare Nuovo s'accostano ancora alle antiche opere cristiane di Roma e come queste hanno sapore classico, tanto nell'ornamento, quanto nei panneggi e nelle teste. I musaici del battistero, cioè il battesimo di Gesù nel mezzo della cupola e, più in basso, gli Apostoli e otto Santi

Fig. 66. Pianta di S. Vitale.

Fig. 67. Vasi di terra cotta, nei rifianchi delle vôlte del mausoleo di Galla Placidia.

o Profeti, fra rami e foglie a voluta, sono di una grande bellezza e superano tutte le altre opere di tal genere che ci furono conservate (fig. 69 a). Un singolare cambiamento di stile, e un sensibile allontanamento dalle imitazioni classico-romane presentano le due file dei Martiri e delle Vergini in S. Apollinare Nuovo e i musaici di S. Vitale e di S. Apollinare in Classe. L'interesse sta su tutto nelle maggiori varietà dei soggetti. Il mausoleo di Galla Placidia e il Battistero non hanno ricchi quadri storici: nel primo trova posto il Buon Pastore e l'elemento simbolico ornamentale conserva tutto il suo valore; nel secondo le singole figure sono trattate in modo decorativo. Persino il Battesimo di Gesù è inteso al modo classico, come puro episodio storico. La figura simbolica del fiume *Giordano*, presenzia la scena invece dell'angelo che interverrà più tardi nel battesimo.

Nel VI secolo la fantasia degli artisti vive in un mondo tutto diverso. Il cielo si va popolando di Santi, e le loro immagini risplendono com'è naturale sulle pareti delle chiese, dove anche le notabilità della terra trovano posto, ora per in-

chinarsi alle potenze celesti e render loro omaggio, ora, invece, per raccogliere l'omaggio reso a loro stessi. Sono figurati con tutta la persona o col solo busto, in una forma vera e propria di ritratto. A tutto ciò si aggiungono rappresentazioni bibliche. In S. Apollinare Nuovo, sulle pareti longitudinali della navata di mezzo, in alto, sono raccontati gli episodi del Nuovo Testamento in una serie di ventisei quadri del tempo di Teodorico, sotto ai quali sta una serie di Santi e di Profeti. Finalmente più in basso si vedono uscire dal castello di Classe e dal palazzo reale di Ravenna due processioni di Santi e di Sante che vanno rispettivamente a ve-

Fig. 68. Il Buon Pastore. Musaico nel mausoleo di Galla Placidia.

nerare Cristo e la Madonna. Queste due file, come si è detto, sono del tempo dell'arcivescovo Agnello (556-569). Nell'abside di S. Vitale vediamo l'imperatore Giustiniano e sua moglie Teodora, ambedue accompagnati da numeroso seguito, portare regali ed assistere alla consacrazione della chiesa (fig. 69). Questi musaici, se sono meno armonici, sono però più decorativi di quelli anteriori. Mentre da un lato va abbassandosi la potenza artistica e impallidisce il senso classico, dall'altra si vede invece lo sforzo per esprimere, in modo completo e vivace, sentimenti e caratteri nuovi. Già si manifestano le due forme d'arte che vivono una accanto all'altra. Alcuni motivi isolati sono tolti ai tempi precedenti (particolarmente dagli archi trionfali); mentre in altre rappresentazioni appare la nuova tendenza veristica del ritratto; così che le vesti, pur acquistando carattere, perdono l'antico elegante drappeggio. Anche se, per l'impoverimento e il dissolvimento politico, il senso del bello non si fosse andato man mano inselvatichendo,

le antiche forme tradizionali non avrebbero più servito alle nuove idee. Lo stesso avviene della lingua romana che perde di purezza e bellezza. Un'arte, che ha finito di vivere, si fonde con una che sorge, dando al risultato la singolare impressione di cosa in parte decomposta, in parte acerba. A ciò si aggiunga che l' influenza dei costumi di Corte, nelle vesti e nel portamento, nelle maniere rigide e cortigianesche; la prammatica, cioè, che durò lungamente nella sede imperiale sul Bosforo, in contatto con l'Oriente, passò ben presto nel campo dell'arte. L'etichetta di Corte non si riflette solo nelle esteriorità come le vesti, ma ancora nelle movenze ossia nel modo di mettersi ginocchioni, di tenere le mani, e nell'espressione delle faccie, pur nelle figure dei Santi che umili e muti si avvicinano all'Altissimo per inchinarsi

Fig. 69. Giustiniano col séguito. Musaico in S. Vitale a Ravenna.

a Lui come sudditi e irrigidirsi in atto di muta sottomissione. La rappresentazione di scene bibliche offriva minori difficoltà (parte superiore della navata di mezzo in S. Apollinare Nuovo, e pareti ai lati dell'altare in S. Vitale) perchè di quello esistevano i modelli che essi copiavano senza grandi modificazioni. Come nei rilievi dei sarcofagi, così nei quadri l'episodio è narrato concisamente, la tecnica del musaico permettendo poco di esprimere i sentimenti. Il personaggio principale era circondato da un piccolo séguito (fig. 70) e qualche volta la sua condizione superiore era indicata dalle dimensioni alquanto maggiori. Se, come composizione, i musaici stanno coi rilievi dei sarcofagi, invece come modo di trattare il paesaggio di fondo, nei pochi casi in cui c'è, essi s'avvicinano alle miniature contemporanee (*Genesi* di Vienna). La forma delle roccie, l'aspetto degli alberi sono perfettamente uguali, e tanto nei musaici come nelle miniature rivelano l'acuto sentimento della natura nelle figure d'animali meglio che nelle umane. Alle figurazioni dei musaici ravennati si avvicinano anche i frammenti di musaico di Napoli, di Casaranello e di Milano del V e VI secolo.

Fig. 69 a. RAVENNA — BATTISTERO DELLA CATTEDRALE — CUPOLA A MUSAICO (SEC. V).

S. GIOVANNI IN FONTE A RAVENNA.
(KÖHLER, « Polychrome Meisterwerke »).

Meno importanti sono le opere di plastica. A Ravenna come a Roma, le urne offrono il miglior mezzo di paragone per il giudizio. La notizia di una grande opera monumentale (la statua equestre di Teodorico) non è abbastanza sicura per avere valore storico; alcuni sarcofagi si avvicinano ai romani; altri, evidentemente i più recenti, si allontanano dalla norma degli episodi biblici di significato sepolcrale, e iniziano l'uso dei motivi simbolici come ornamento. Più importante delle urne è la cattedra episcopale detta di Massimiano (fig. 71) conservata nell'Episcopio, un poco greve di forma, ma splendida per il ricco ornamento d'avorio. Essa fu donata dal doge Orseolo II all'imperatore Ottone III (1001) e da costui a Ravenna, e non è affatto opera ravennate, ma orientale, e nulla significa il fatto che

Fig. 70. Gesù davanti a Pilato. Musaico in S. Apollinare Nuovo — Ravenna.

anche a Ravenna s'intagliassero avori. L'intaglio in avorio nei primi secoli del Medio Evo era il più nobile ramo di scultura; la materia preziosa conferiva agli occhi dei più maggior valore al lavoro, le piccole proporzioni nascondevano le deficienze del senso della plastica ormai decaduto, e avvicinavano i rilievi alle predilette illustrazioni dei libri, alle quali somigliavano anche nella scelta dei soggetti e nella disposizione del disegno. Nella cattedra detta di Massimiano sono incastonate le tavolette d'avorio, davanti, nello schienale, nei fianchi, divise da fascie ornamentali di grande bellezza (fig. 1, 71, 72 e 76). Nel lato anteriore vediamo il Battista, fra i quattro Evangelisti eseguiti con cura, ma duri di disegno. La somiglianza con gli antichi abbigliamenti è ormai diminuita, e la gran vivacità si è inaridita e ridotta quasi ad un semplice schema. Nei lati si veggono gli episodi della vita di Giuseppe ebreo, estranei all'iconografia ravennate; nello schienale e nella parte posteriore quelli della vita di Gesù.

Particolarmente nel racconto di Giuseppe (fig. 68) appare evidente il tentativo di rendere [con chiarezza l'avvenimento, e di ben caratterizzare i singoli personaggi.

Fig. 71. La cattedra detta di Massimiano, nell'Arcivescovado di Ravenna.

Passato il VI secolo, Ravenna cadde ben presto in un vuoto e tranquillo isolamento, dal quale, dopo, nessun avvenimento valse artisticamente a strapparla. Per ciò l'antica residenza imperiale fa l'effetto di una città morta, nella quale lo sguardo

cerca quasi involontariamente le traccie di questa lenta agonia. Però se Ravenna non potè essere la base di un ulteriore sviluppo artistico, mantenne a lungo la passione delle costruzioni, come provano il cosidetto Palazzo di Teodorico, *Fronte della*

Fig. 72. Storia di Giuseppe Ebreo. Particolare della cattedra detta di Massimiano, in Ravenna.

Reggia ad Calchi, costrutta nel sec. VIII, i molti campanili quadri e rotondi (sec. IX e X) e le cripte aggiunte alle chiese fra il sec. X e il XIII. Inoltre Ravenna fu il punto di partenza per un'attività artistica che si svolse in una cerchia più ampia. Le città delle coste adriatiche, e specialmente dell' Istria, raggiunsero nei tardi tempi romani un grande splendore come comunità cristiane. Le importanti chiese dei

Fig. 73. Stucchi del Tempietto di Cividale. La cella colle Sante.

primi dieci secoli sono quasi tutte pur troppo distrutte, e fin le città in parte sparite; ma rimangono numerosi resti di monumenti, che hanno stretti rapporti con quelli di Ravenna. Non in tutti i casi si può affermare una diretta derivazione da Ra-

Fig. 74. Cassone in legno nel Duomo di Terracina.

venna, ma il battistero d'Aquileia, la basilica di Parenzo, magnifica per tarsie di madreperla e di marmo, come pei musaici, la chiesa di S. Donato a Zara (un edificio circolare con portico e tribune ecc.) appartengono alla stessa arte di Ravenna. Alcuni monumenti, come le sei statue di stucco (altorilievo) nell'interno della piccola chiesa di Santa Geltrude a Cividale (fig. 73) del secolo VII, e le zone ornamentali sottostanti, tradiscono nella tecnica e nel disegno qualche rassomiglianza coi monumenti di Ravenna, tantó da far credere a una scuola artistica comune. Un caratteristico monumento d'arte orientale che si conserva in Italia, è la cassa di legno scolpita, della cattedrale di Terracina, che risale secondo alcuni al secolo VIII, secondo altri al XII (fig. 74). Queste tradizioni non andarono perdute neppure al tempo della signoria longobarda, come mostra la fig. 75, in uno squisito esempio. Così si spiegano il perdurare degli antichi ricordi cristiani sino alla fine del millennio e la lunga predilezione dell'Italia settentrionale per gli edifici circolari. Le future ricerche arriveranno a indicare qual fosse il preciso modello che servì a questa forma di costruzione e le modificazioni che vi vennero introducendo.

Fig. 75. Decorazione longobarda del sec. VIII nel Museo di S. Salvatore in Brescia.

Fig. 76. Particolare della cattedra detta di Massimiano nell'Arcivescovado di Ravenna.

B. — La separazione fra l'arte orientale e l'occidentale.

I. — ARTE BIZANTINA.

La seconda metà del millennio è scarsa di monumenti e povera quanto al nome dei suoi artisti. In questi secoli di selvagge battaglie e di avvenimenti che turbano i popoli profondamente, l' attività artistica è morta o decaduta e a mala pena si eleva al disopra di meschini tentativi. Così è che agli innamorati della bellezza il periodo compreso fra i secoli VI e XI non offre che scarso conforto. Ma ciò non toglie che esso abbia una parte importante nella storia dell'arte e del suo svolgimento. Fin'allora l'arte cristiana nei paesi d'Oriente e d'Occidente percorre la stessa via o due vie parallele e vicine; ora invece Oriente ed Occidente si separano e si avviano per direzioni in principio solo diverse, e alla fine opposte. Rimane viva la tradizione antica cristiana con le sue influenze classiche, ma essa, fondendosi con altre, formerà d'ora innanzi solo un elemento dello sviluppo dell'arte, che si svolgerà diversamente fra i popoli cristiani di Oriente e quelli d'Occidente. I popoli germanici che occuparono alcune parti d' Italia e che di là dalle Alpi avevano in loro potere anche alcune città coloniali romane, portarono bensì un soffio di vita fresca nel mondo cristiano, ma insieme anche una forza alquanto indocile. La Chiesa assunse la grande opera di educarli: sotto le sue vesti latine essa celava ancora molte forme di civiltà romana che comunicò ai popoli convertiti di fresco, e questi furono così penetrati di quelle antiche forme cristiano-romane che se ne servirono come modelli e come scuola. L'arte trovò in apparenza terreno più favorevole sul suolo romano d'Oriente. Qui non si tratta più dell'innesto di una coltura antica in popoli stranieri, e i barbari non invasero il paese con la violenza interrompendo bruscamente la tradizione. L'Impero d'Oriente apparentemente resta a lungo intatto; ma la civiltà classica decade rapidamente e il segno esteriore del cambiamento delle cose lo abbiamo nell'abolizione della scuola ateniese di filosofia nell'anno 529, con la quale si venne a disseccare l'ultima sorgente della coltura classica che già da ultimo scorreva assai scarsa. E quando si risvegliò nello spirito greco il senso innato delle profonde investigazioni, esso si volse unicamente alle speculazioni dommatiche; la stirpe greca però sopravvisse vigorosa, e fu mezzo di unione fra il mondo presente e il passato. In molti costumi, usi ed idee, il mondo greco seguì il suo svolgimento naturale, ma dacchè ad esso non affluì una nuova vita, si esaurì ben presto. La missione della Chiesa greca

è di molto inferiore a quella della Chiesa romana. Essa piegò Bulgari, Slavi ed Armeni alla sua dottrina e al suo culto, senza penetrare nel loro organismo nazionale. Alcuni Barbari occuparono alti uffici nell' Impero, e anche salirono fin dai primi tempi al trono imperiale; ma la moltitudine rimase completamente estranea alla civiltà bizantina in ciò che essa aveva di greco. Sempre più diviso dall'Occidente l' Impero bizantino s'avvicina naturalmente all' Oriente, al quale lo chiamava la sua situazione geografica; ma anche qui l'attività artistica bizantina si svolse entro stretti limiti. L'Oriente ringiovaniva per virtù propria: la dottrina di Maometto dall'Arabia s'apriva vittoriosa la via, e il regno dell' Islam si formava con una rapidità prodigiosa, ora come competitore, ora come soggiogatore di Bisanzio. Anche l'arte bizantina trovò nell' Islamismo, a cagione della contraddizione religiosa, un implacabile avversario e dovette ritrarsi dovunque esso regnava per lasciar posto ad un'altr'arte, più conforme alle idee e agli usi dell' Islamismo.

Così poco dopo la metà del millennio vediamo tre correnti artistiche seguire la loro via, una accanto all'altra: in alcuni punti toccandosi quasi, ma rimanendo nel loro complesso indipendenti. Una corrente, la bizantina, è dapprima la più ricca, ma finisce presto in una palude; l'altra sgorga in masse spumanti e procede a salti selvaggi, ma perde la sua forza prima d'arrivare alla pianura; la terza fluisce scarsa da principio, ma ricevendo per via numerosi affluenti, cresce sempre e finisce con l'essere la più potente e forte, la vera corrente mondiale. Questa è l'arte occidentale.

L'attività artistica di Bisanzio s'arresta con la morte di Giustiniano. Tanto aveva edificato questo imperatore e tante erano le opere d'abbellimento e di utilità (chiese, palazzi, acquedotti) sorte nella capitale, e promosse da lui anche in provincia, che da principio parve cessato il bisogno di nuove fabbriche; tanto più che gli scompigli politici imponevano al sovrano più gravi doveri. Questa sosta minacciava di finire in una paralisi completa quando, a partire dal 726, cominciò ad infuriare la guerra alle immagini. La vittoria degli iconoclasti avrebbe dato la supremazia all'elemento semitico-orientale, ma il pericolo fu scongiurato dal trionfo degli ortodossi iconofili. Ciò valse però ad interrompere lo sviluppo artistico; e se nell' VIII secolo non cessò completamente l'attività artistica, si favorì però l' indirizzo ornamentale perfino nell'abbellimento pittorico delle chiese. Non fu quindi senza difficoltà il ritorno ad uno stile veramente monumentale, che si riattaccasse alla buona vecchia tradizione. Mai non si era arrivati a una decadenza più profonda dell'arte. Ma tutto è mutato nel mondo: in virtù del potente monachismo è mutato il sentimento religioso nonchè l'indirizzo artistico.

Architettura bizantina del periodo medio. — Nell'architettura bizantina, dopo la fondazione della dinastia macedonica, che comincia con Basilio I (867-880), il progresso è evidente. Nel piano delle chiese prevale il tipo della basilica a cupola o della cupola all' incrocio delle navate, forma che non entrò nell'uso se non da Giustiniano in poi; per lo più l'edificio è costituito da un corpo centrale al quale si aggiungono altri corpi di struttura semibasilicale; da questo tipo si svolge più tardi la chiesa a cinque cupole. Le dimensioni sono molto ridotte; molte chiese somigliano piuttosto a cappelle. Non è rara una certa ricchezza nella struttura esterna. Di regola la chiesa sorge sopra un piano quadrato; è preceduta da un atrio, talora doppio (nartece) e termina con absidi poligonali (fig. 77). La cupola in mezzo al

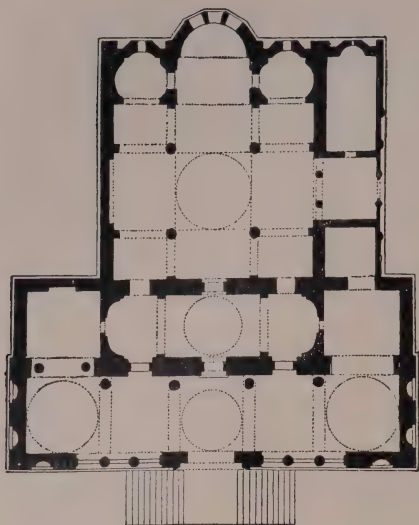



Fig 77. La chiesa della Vergine *Theotokos* a Costantinopoli.

quadrato è sostenuta da quattro pilastri o colonne, ma non posa direttamente sugli archi dei pilastri, perchè tra questi e la cupola c'è, più spesso che in passato, un corpo cilindrico (tamburo), nel quale si aprono le finestre. La maggiore altezza della cupola e l'aggiunta di cupole minori sopra l'atrio o sui prolungamenti laterali producono un effetto pittoresco, al quale giova anche la muratura a strati alternati di mattoni e di pietra. Nella chiesa di Hagia Sophia a Salonicco ed in quella di Efeso si vede già adombrato quel tipo costruttivo semibasilicale che è importantissimo nel periodo di transizione che va dalla fine del secolo VI a quella del secolo IX. Oltre alle basiliche a cupola di Ancira, Mira e Cassaba in Lidia, che hanno strettissima relazione colla chiesa della *Koimesis* a Nicea, edificata tra la metà del secolo VIII e la metà del secolo IX, si hanno esempi di avviamento alla chiesa in forma di croce con cupola, nella chiesa di S.ª Irene a Costantinopoli, rinnovata con vivace combinazione di mattoni e di pietra nel secolo VIII, e nella chiesa di Filippi. La forma a croce, scelta fin dal tempo di Giustiniano per la chiesa degli Apostoli a Costantinopoli, si fa più evidente in quella del convento di Skripù in

Fig. 78. La chiesa della Madonna (Hagia Theotokos) a Costantinopoli.

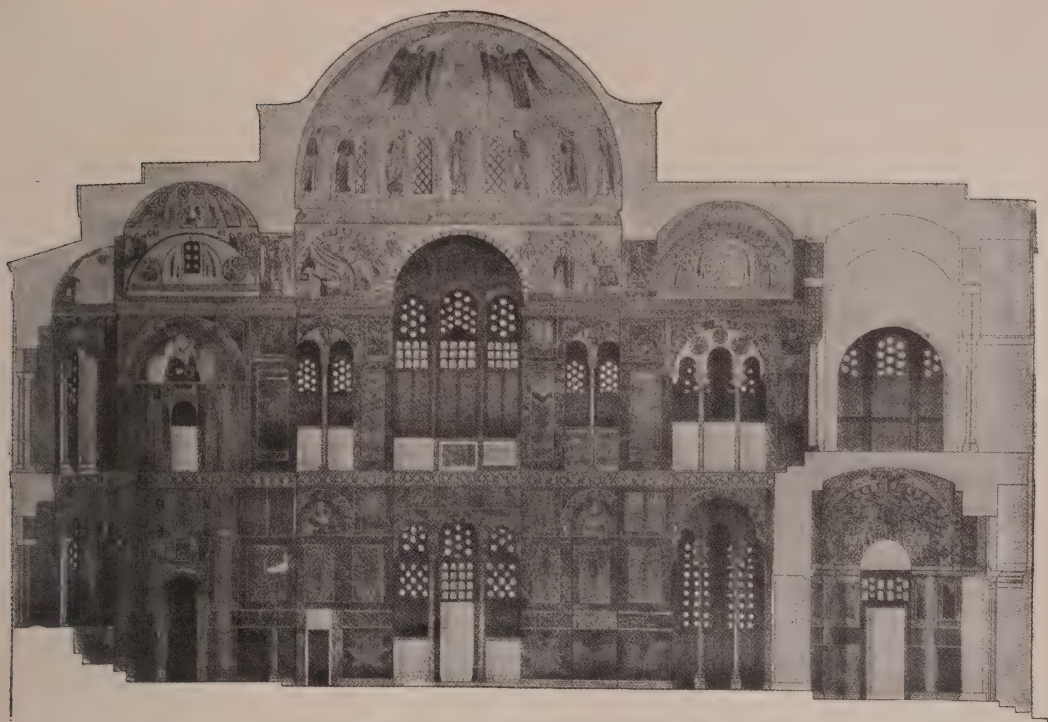



Fig. 79. Sezione longitudinale del *Catholicon* del convento di San Luca nella Focide.

Beozia, dove il transetto sporge maggiormente dal corpo della chiesa, e fu adoperata anche nella chiesa di Eregli sul Mar di Marmara, posteriore a Giustiniano, ed in quella di Gül Giami a Costantinopoli. Sebbene molte delle chiese bizantine siano state ridotte a moschea, specialmente a Costantinopoli, l'ossatura costruttiva rimase quasi sempre intatta. Non mancano dunque esempi di stile architettonico bizantino; tale è la chiesa della Madre di Dio od Hagia Theotokos, eretta circa il 900 dal patrizio Costantino Lips (fig. 78); in essa la cupola centrale e le cupole minori sopra il nartece, tutte tre costruite su di un tamburo, annunziano elegantemente il nuovo stile. Sono pure notevoli la chiesa della Pantepopte e quella del convento detto Monè tes Cho-

Fig. 80. Il convento di Rôssikon sul monte Athos.

ras a Costantinopoli. Al tipo del Catholicon del convento di S. Luca nella Focide (fig. 79), cominciato nel 946, si avvicinano le chiese di S. Nicola in Campis e di S. Nicola di Atene, e quella del convento di Dafni, che ha un tamburo afforzato da pilastri semirotondi; nel Catholicon del convento di Nea Moni nell' isola di Chio il piano è semplificato coll'abolizione delle tribune e della crociera; nella chiesa di Krina la luce penetra copiosa da un tamburo a dodici finestre. La pianta delle chiese conventuali egiziane — che conservano la parte orientale a trifoglio addossata alla cupola centrale, col diffondersi della vita monastica passa nel settentrione ed è adoperata anche nelle chiese del Monte Athos. Tra queste sono da ricordare la Laura,

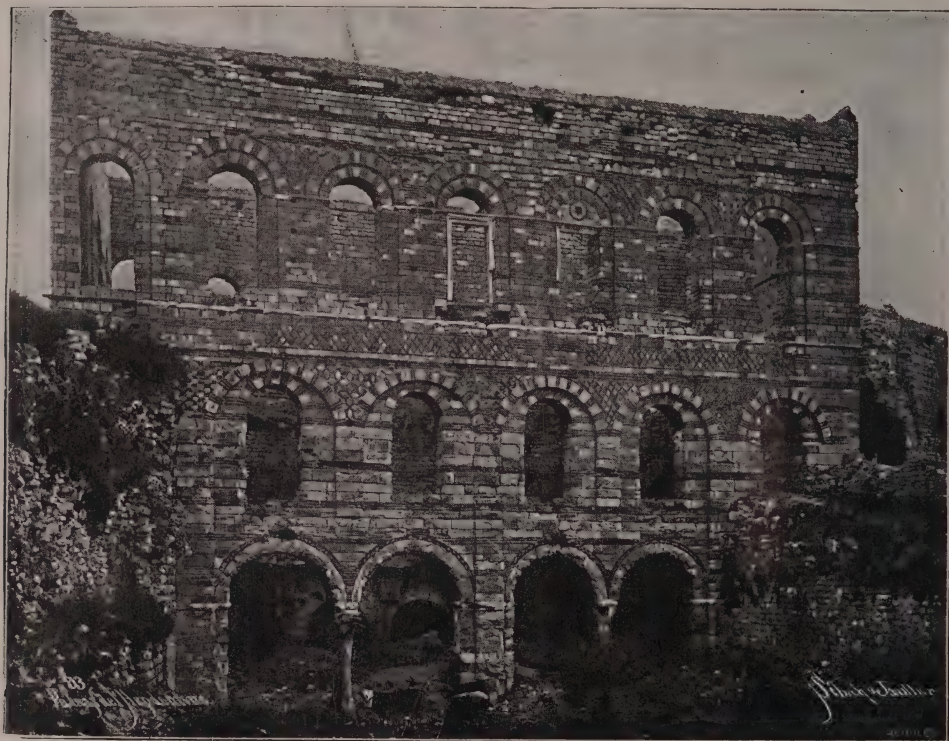



Fig. 81. Il Tekfur-Serai o Palazzo Hebdomon a Costantinopoli.

fondata nel 963 da S. Atanasio, e la Vatopedi, costruita dopo il 972. Una chiara idea della disposizione di un chiostro del tipo delle Laure si può ricavare da un'antica veduta del convento di Rôssikon; tutto l'edificio è chiuso da un alto muro di cinta al quale sono appoggiate le abitazioni dei monaci; nel mezzo sorgono, in perfetta simmetria, da una parte la chiesa e la biblioteca e dall'altra la cucina e la cantina; il centro è occupato da un pozzo coperto da una edicola (fig. 80). Nell'età medio-bizantina predomina invece l'architettura orientale, propria della Cappadocia, Armenia e Siria settentrionale; in Costantinopoli il maggior monumento di questa maniera è la cosidetta Nea, costruita sotto Basilio I, cioè in quel periodo della dinastia armena nel quale l'Impero orientale giunse alla massima potenza. Sotto l'imperatore Teofilo (829-842), o secondo altri sotto Costantino Porfirogenito, fu costruito

il palazzo detto oggi Tekfur-Serai a Costantinopoli; esso è costituito principalmente da un vasto salone terreno a vôlta, che si apre all'esterno in un portico sostenuto da colonne. Nei due piani superiori la facciata ha una decorazione molto armonica a fasce alterne di marmo e mattoni (fig. 81).

L'arte bizantina affermò ed ha mantenuto fino ad oggi il suo predominio presso tutti i popoli che seguirono la Chiesa greca. Nella regione del Caucaso essa si associò ad elementi siriaci ed arabi. Il piano preferito fu la croce greca colla cupola all'incrocio; è conforme all'usanza siriaca la disposizioue delle absidi, una principale ed altre accessorie, chiuse esternamente da muro rettilineo. Gli archi a ferro di cavallo delle pareti laterali sono conformi ad un tipo da molto tempo in uso sia nell'Asia Minore che nell'Armenia e nella Persia. Gli edifizi più notevoli sono la chiesa bizantina, a crociera e cupola, di Pitzunda, costruita nel secolo X, la grandiosa chiesa di Eschmiadzin, e la cattedrale di Ani, del principio del secolo XI. Le chiese di Trebisonda sono anch'esse a crociera e cupola, ma vi persiste qualche elemento proprio dell'architettura dell'Asia Minore. Nella Russia, che ricevette il cristianesimo da Bisanzio, la cupola assume presto la caratteristica forma di bulbo. Delle quattrocento chiese di Kieff, città già potente nel secolo XI, quella di S.ª Sofia, costruita nel 1037, conserva tuttora gli antichi musaici (fig. 82); essa è molto somigliante a quella di Mokwi, che si vuole eretta nel 958; è probabile che sia di un architetto georgiano od armeno, piuttosto che di un bizantino. Gli archi ciechi della chiesa di S. Demetrio a Vladimir (Russia centrale), attribuita ad una scuola di artefici del luogo, e della chiesa di Maria Ausiliatrice presso il convento di Bogoliuboff, appartenente alla seconda metà del secolo XII, sono un motivo indubbiamente armeno; ma la pianta della chiesa di Bogoliuboff è affatto bizantina. Per la chiesa dell'Ascensione a Vladimir (1138-1161) si ricorse a maestri lombardi; si ritiene opera loro la fila di archi ciechi sostenuti da alte mezzecolonne. I corpi laterali coperti da cupola, come nella chiesa della Koimesis a Nicea, si vedono, insieme coll'abside principale a trifoglio, nella cosidetta « gran chiesa » dell'isola Ahil nel piccolo lago di Prespa. Il tipo di questa chiesa, basilicale con pilastri, è probabile che dal fondatore di essa, lo zar Samuele (976-1014), sia stato applicato anche nella chiesa di S.ª Sofia in Ocrida, di cui la facciata, con due torri e con atrio aperto, rinnovata nel 1317, deriva dall'Asia Minore. L'influenza dell'Asia Minore si riconosce pure nelle basiliche di Tirnovo e sopratutto nella Metropolitana di Mesembria. Nei conventi della Moldavia e della Valacchia perdura la tradizione

Fig. 82. Musaico nella chiesa di S. Sofia a Kieff.

cristiano-egiziana colla parte orientale in forma di foglia di trifoglio sormontata da una torre a cupola; l'atrio aperto verso occidente e gli archi ciechi sono un partito decorativo derivato dall'Asia Minore. La tradizione bizantina appare ancor vigorosa nella magnifica chiesa del convento di Kurtea d'Argisc in Rumenia, che è del secolo XVI. Anche i Turchi vittoriosi, nei loro tempi migliori, tennero in grande onore l'architettura bizantina: la moschea di Maometto II a Costantinopoli, opera dell'architetto cristiano Cristodulo, e la moschea di Bajazet II (fig. 83), sono una evidente imitazione della chiesa di S.ª Sofia, che fu il canone, talora seguito con

Fig. 83. Moschea di Bajazet II a Costantinopoli.

maggior libertà, dell'architettura ecclesiastica bizantina. La sola nota esotica è il cortile piantato di cipressi, che precede la moschea di Maometto II. La moschea di Ibn-Batutah e quella di Valid a Damasco, cominciata nel 705, sono ornate di musaici e di tarsie murali, opera insigne di artefici bizantini. È un fatto storico di capitale importanza l'azione reciproca dell'arte bizantina e dell' islamitica.

Pittura dell'età media bizantina. — L'interno di molte chiese bizantine nei tempi posteriori subì gravi devastazioni. La decorazione, in massima parte pittorica, dagli Islamiti trionfanti fu o distrutta o intonacata. Dal poco che ne rimane è provato che l'arte musiva durò in onore fino al secolo XIV; ma è difficile, sapendosi che certi grandi musaici furono più volte restaurati, farsi un'idea precisa di quel che essi fossero nell'età bizantina. Ad esempio, è dubbio se la lunetta nell'atrio

di S.ª Sofia a Costantinopoli, che rappresenta Gesù Cristo in trono con un imperatore ai suoi piedi, sia del tempo di Giustiniano o di un'età posteriore (secolo IX). La seconda ipotesi sembra oggi più probabile, conoscendosi meglio l'arte del tempo della dinastia macedone. È evidente che l'arte musiva, alla quale si devono opere di sommo pregio nella chiesa maggiore del convento di S. Luca nella Focide, conservò la buona tradizione fino al secolo XI. Il convento Monè tes Choras a Costantinopoli sorse nel secolo XI (circa il 1081) e fu ricostruito al principio del XIV da Teodoro Metochita, ministro di Andronico II. I musaici del nartece interno rap-

Fig. 84. Maria riceve la porpora. Musaico nel convento *Monè tes Choras* a Costantinopoli.

presentano istorie della vita di Maria; quelli dell'esterno istorie della fanciullezza di Gesù, e gli affreschi dentro la chiesa il Giudizio Universale, Maria con angeli, santi, Cristo in gloria ed altri. Nei musaici dell'exonartex le figure hanno ancora forme tondeggianti, il tipo delle teste femminili è classico, ampio il panneggiamento. Le vergini accompagnanti Maria che nel Tempio riceve la porpora dai sacerdoti (fig. 84) reggono al paragone delle più antiche creazioni artistiche. Assai inferiori sono i musaici dell'esonartex; le figure sono troppo magre, le gambe paiono fusi, il colorito ha perduto di forza e di freschezza. Nei musaici di Chora già manca il senso dello spazio; talora paiono miniature riportate sulle pareti in maggiori dimensioni. La facoltà creatrice e la potenza inventiva sono in decadenza; tut-

tavia l'esecuzione conserva un certo valore artistico; bisogna venire sino alla fine del Medio Evo per vederla ridotta a puro lavoro manuale. Caduta la potenza

Fig. 85. Il battesimo di Cristo. Miniatura del secolo XI. Monte Athos.

politica, inaridite le sorgenti della civiltà, anche la fantasia artistica si spegne. Soltanto la Chiesa si conserva viva e forte; dà alle genti cristiane assoggettate la

dignità nazionale e il sentimento dell'unità; essa fu guida e maestra dei popoli, anche nell'arte. La santità delle immagini sminuiva sempre più la personalità dell'artista; la libera ricerca artistica era inceppata dal precetto della Chiesa. Quando una

Fig. 86. Musaico nel convento di Daphni presso Atene. Secolo XII.

civiltà è prossima a spegnersi, tutto si irrigidisce, così avviene a Bisanzio. I pittori sono obbligati ad una determinata forma di rappresentazione; è loro esattamente prescritto il modo di figurare i fatti sacri, come vediamo nel celebre *Manuale di pittura* del Monte Athos. Nella sua forma presente questo libro appartiene probabilmente al secolo XVII; la redazione originaria va posta tra il 1500 ed il 1630. I

precetti del Manuale sono spesso desunti da pitture molto antiche (fig. 85); ma la compilazione si fece quando l'arte bizantina era ormai esaurita. In qualche convento del Monte Athos si conservano alcune vaste pitture del periodo più tardo, nel quale si usava addirittura dipingere ogni spazio della chiesa. Sono figure secche e rigide, strettamente conformi al *Manuale dei pittori*, che in tutti i conventi del Monte Athos era un canone inviolabile. Anche la pittura russa segue dappresso la maniera bizantina; c'era per essa un manuale, detto Podlinnik, analogo a quello del Monte Athos; l'opera dei pittori consisteva principalmente nell'ornare con composizioni di molte figure le pareti delle chiese. Tra queste pitture ce n'è d'interessanti, segnatamente quelle di S.ª Sofia a Kieff, che risalgono al secolo XI; è cagione di meraviglia il riconoscervi qualche tratto italiano.

Fig. 87. La Madre di Dio (Theotokos). Musaico sopra la porta della chiesa della Koimesis a Nicea.

All'arte medio-bizantina appartengono gli avanzi di pitture murali nella chiesa costantiniana di Andaval e nella grande abside di Ciardagh-Kiöi, contemporanee di quelle che si vedono nelle chiese a grotta dell'Asia Minore. La chiesa rupestre della valle Geröme ha nel coro un ciclo interessante di pitture, la cosidetta Deesis, cioè l'Onnipotente (Pantokrator) in trono, tra la Vergine Maria e S. Giovanni. Un'altra chiesa rupestre contiene una Majestas Domini, simile a quella dell'abside del gran convento di Schenute nell'Alto Egitto, od anche al tipo delle miniature carolinge derivate da modelli orientali. La pittura di Schenute fu eseguita nel 1124 dal pittore armeno Teodoro. Allo stesso periodo, posteriore alle turbolenze degli Iconoclasti, appartengono le storie a fresco della giovinezza di Gesù in una chiesa-caverna della valle di Geröme. In Daphni si è conservata la maggior parte delle antiche decorazioni (fig. 86), con leggiadri ornati; quelle della Koimesis di Nicea datano dal 1025 (fig. 87), ed i musaici di Nea Moni in Chio si pongono tra il 1042 ed il 1056. Nei musaici della chiesa della Natività a Betlemme, eseguiti circa il 1169, già appare qualche cosa di occidentale.

Il trasformarsi dell'arte bizantina meglio che altrove si vede nelle miniature. Parecchi manoscritti del IX e X secolo (frammento di Bibbia e Salterio, nella Vaticana, già proprietà della regina di Svezia; un commentario di Isaia, pure nella Vaticana; le prediche di S. Gregorio Nazianzeno ed un Salterio a Parigi, ecc.), sono degni di stare accanto alle opere antiche cristiane. Essi non solo hanno la

Fig. 88. David pastore colla Melodia. Miniatura nella Biblioteca Nazionale di Parigi.

stessa tecnica (colori a tempera) ma anche la stessa perfezione pittorica; e neppure mancano i ricordi classici, sopratutto nell' Ottateuco del Vaticano e in un Salterio del Museo Britannico. È però raro che la scena sia resa al modo classico, come per esempio nell' immagine di David, cantore e pastore, nel Salterio di Parigi (fig. 88); questo Salterio è il principale esemplare di un gruppo che diremo aulico o aristocratico, nel quale più che alla stretta attinenza col testo gli artisti pare abbiano pensato ad imitare i grandi quadri. Accanto al cantore siede la Melodia, dietro una

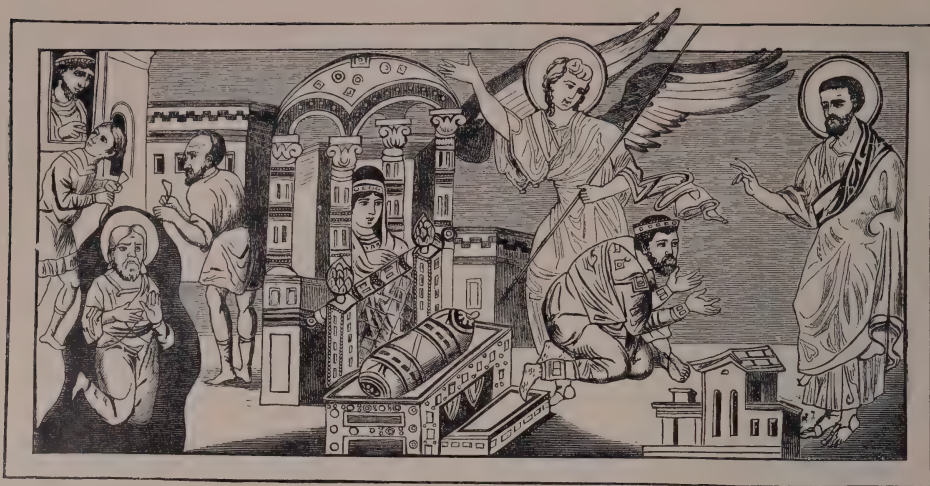



Fig. 89. David e Geremia. Miniatura dal S. Gregorio Nazianzeno della Biblioteca Nazionale di Parigi.

colonna s'affaccia l'Eco, risvegliata dal canto; nel tondo il monte Betlemme indica il luogo dell'azione. Tutto ciò, come si vede, ricorda i quadri pompeiani; pure, soltanto in alcune figure isolate (specialmente nelle personificazioni) si sente l'influenza classica, mentre altre figure dello stesso quadro nella durezza del disegno, nelle rigide movenze e nel portamento inelegante rivelano uno stile più grossolano. Nei sermoni di S. Gregorio Nazianzeno, per esempio, il diciassettesimo, il cui soggetto è tratto in parte da Geremia e in parte dai Salmi, è illustrato da un episodio della vita di Geremia e di David (fig. 89). A sinistra due schiavi calano il profeta in una fossa, a destra David è da Nathan esortato alla penitenza. La mezza figura di Betsabea sotto un magnifico baldacchino, e quella dell'angelo, sono molto diverse e migliori di quelle dei due profeti e di David accoccolato. L'esser David rappresentato due volte nello stesso quadro — anche a sinistra egli guarda Betsabea dalla finestra del palazzo — è conforme al modo di composizione tradizionale; ma un artista più antico avrebbe saputo disporre assai meglio la scena. È sicuro che le figure migliori sono ispirate da antiche illustrazioni di manoscritti, e che le più grossolane sono opera di pittori del IX secolo, quando regnava un eclettismo a cui essi cercavano di conformarsi.

C'è un altro gruppo più omogeneo di manoscritti illustrati dei secoli IX e X, i quali, benchè non provengano esclusivamente da monasteri, esprimono il trionfo dell'idea monastica. L'ingenua narrazione degli avvenimenti biblici cede il posto a una esposizione dottrinaria dove gli avvenimenti non sono rappresentati semplicemente ma interpretati in un senso dogmatico o morale; dai monaci, veneratissimi dal popolo, si tolgono i tratti umani caratteristici per raffigurare i Santi; la loro figura macilenta diviene l'ideale della creatura umana. La fantasia va così perdendo via via ogni gaiezza, e nell'arte tramonta e si spegne ogni luce di vita e di verità. Le miniature non sono più quadri eseguiti con cura amorosa, ma si limitano alla funzione di commento, come disegni in margine o vignette tolte direttamente dal soggetto e comprensibili solo con questo. Nelle immagini del frontispizio, per esempio in quella di David nel Salterio di Chludow a Mosca, nella figurazione degli

Evangelisti si sente ancora la buona tradizione classica; ma le immagini narrative hanno un disegno sempre più frettoloso e le singole figure sono sempre più dure e rigide. Nei Salteri, nelle Omelie, nei Menologi e nei calendari dei Santi, di cui il primo esemplare illustrato nella Vaticana data da Basilio II (976-1025), quella maniera d' illustrazione si svolse più efficacemente. Mentre le descrizioni figurate perdono di valore artistico (le molte copie dei manoscritti antichi non contano) aumenta la magnificenza degli ornati. Solo ora le iniziali incominciano a spiccare tra le altre lettere del testo pei colori smaglianti e il ricco disegno; il fondo è quasi sempre dorato, i fregi acquistano maggiore importanza. Nei manoscritti romani orientali i paesaggi del fondo hanno qualche cosa di idillico (Genesi) e negli sfondi architettonici del Menologio vaticano del X secolo c'è uno sfarzo, una magnificenza che rammenta l'Oriente. Nei secoli seguenti l'indirizzo ornamentale si riscontra anche nelle rappresentazioni figurate, nelle quali le parti in luce sono rese con sottili linee d'oro e le vesti splendono talvolta di riflessi metallici. Qui i modelli son dati dalla pittura a smalto.

Fig. 90. Angelo bizantino. Intaglio in avorio nel Museo Britannico di Londra.

Nell'arte minore bizantina si usava spesso la figura umana, con un modo speciale di foggiarla; questa maniera poco a poco si fa strada anche nell'ornato dei manoscritti dell'età media bizantina. Anche in opere insigni dei pittori di corte, ad esempio nel S. Giovanni Crisostomo, manoscritto del tempo di Niceforo Botoniate (1078-1081), oggi conservato a Parigi, la forma è povera, le figure allampanate e senza espressione, con facce da vecchioni; le movenze sono impacciate dalle vesti senza pieghe; il colorito è meschino e secco, e le ombre verdognole dànno alle carni una tonalità bruna od olivastra.

I codici miniati nei conventi della Russia risentono del fare bizantino; tuttavia non tarda ad apparirvi l'elemento slavo; del che è un esempio l' Evangeliario di Ostromir (1057), conservato a Pietroburgo. Nelle iniziali, che finiscono in teste fantastiche di animali e di donne, e nei fregi marginali dei manoscritti russi si nota la preferenza per il rosso e l'azzurro, cosa non conforme al gusto bizantino.

Nei manoscritti armeni dal secolo XIII in poi c'è una certa indipendenza di scuola; nei soggetti biblici a dir vero non vanno più in là dell' imitazione materiale dei modelli bizantini; ma nei soggetti profani si vede l'aspirazione all' indipendenza. Cosa tutta propria di questi manoscritti, e notevolissima, sono le iniziali fregiate con motivi di uccelli e di viticci.

Lo spettacolo che offerse l' Egitto nell'antichità si ripete a Bisanzio; in un caso e nell'altro ci volle molto tempo a consumare la ricchissima eredità del passato. La vitalità del classicismo era così potente che una minima parte di esso tramandata all'arte bizantina le conferì per secoli nobiltà d'aspetto e la salvò dalla rapida deca-

Fig. 91. Patera di steatite di Xeropotamu.

denza. L' Egitto e Bisanzio si somigliano anche in ciò, che dell'arte loro si suol giudicare soltanto dai prodotti dell'ultimo periodo, cosicchè l'immutabilità e la rigidezza furono considerate come loro caratteri capitali. Noi sappiamo ora che l'arte bizantina, come l'egizia, ebbe varie vicende e molteplici bellezze, e che sopratutto nella perfezione tecnica tenne per lungo tempo un posto così alto da servire di modello all' Occidente. Dei musaici i Bizantini avevano quasi il monopolio; in Italia come in Germania il musaico era detto senz'altro « lavoro greco ». Nelle industrie artistiche, nella fusione in bronzo (porte delle chiese di S.ª Sofia, di Amalfi e di Monte Cassino, di S. Paolo a Roma), nell'oreficeria e nello smalto, nell'intaglio in avorio e sopratutto nella tessitura della seta essi superarono di gran lunga gli altri

popoli cristiani. Le conquiste delle antichissime civiltà orientali si accumularono nell'Impero Bizantino, che le trasmise all'Occidente.

La perfezione tecnica raggiunta dalle industrie artistiche bizantine ha somma importanza nella storia dell'arte occidentale del Medio Evo. Non soltanto le opere bizantine furono conosciute in Occidente grazie al commercio d'importazione, ma le ricette delle varie arti di Bisanzio furono raccolte in libri occidentali, ad esempio nella *Schedula diversarum artium* di Teofilo, della quale avremo a riparlare. Il gusto squisito degli intagliatori bizantini appare specialmente nei lavori d'avorio (fig. 90), veri gioielli di stile, tra i quali primeggiano le teche con pannelli bislunghi d'avorio intagliato, i dittici ed i trittici. Oltre all'avorio si lavorava una steatite molle e verdognola; di questa materia è la bellissima patera della principessa Pulcheria, sorella di Romano III (1028-1034), eseguita nel convento di Xeropotamu sul monte Athos (fig. 91). Anche l'oreficeria produsse opere insigni, di cui poche sono conservate. Esse sono per lo più eseguite sopra un modello architettonico; citiamo come un capolavoro del genere il reliquiario a cupola del tesoro della cattedrale di Aquisgrana (fig. 92). Sono più frequenti le tabelle per le reliquie e le stauroteche, custodie ornate di figurette a rilievo e contenenti reliquie della Croce. Molto rare sono le legature di libri con placche a sbalzo. L'oreficeria bizantina, a differenza dell'occidentale, nella decorazione degli altari all'effetto architettonico o plastico preferiva l'effetto di colore, e per ottenerlo si giovava dello smalto comune, che raggiunse la perfezione dalla metà del secolo X al secolo XI, e dello smalto sopra lamine d'oro, il quale consente una maggiore varietà e bellezza di effetti. I Bizantini furono maestri all'Occidente anche nell'arte tessile, specialmente nella tessitura della seta; di qui comincia, dopo che i Crociati ebbero conquistata Costantinopoli e fondato l'Impero latino (1204), il primo mutamento dell'arte occidentale. Gli esemplari della tessitura bizantina, non ignoti alle manifatture della Sicilia e dell'Italia meridionale, collegandosi ai motivi antichi, poco a poco fecero abbandonare la figura umana, che fu sostituita con animali, stilizzati ed appiattiti, ma di grande effetto. La figura umana continuò ad essere preferita nei ricami, come si vede nella celebre dalmatica di Leone III in S. Pietro di Roma. Nel

Fig. 92. Reliquiario a cupola nel tesoro della cattedrale di Aquisgrana. (Dal « Tesoro del Duomo imperiale di Aquisgrana » di B. Kühlen ed M. Gladbach).

Fig. 93. Particolare della Pala d'oro in S. Marco di Venezia.

Fig. 94. Intaglio bizantino in avorio, a Treviri.

1146 il re Ruggiero, conquistata la Grecia, condusse a Palermo, dove aveva istituito una fiorente officina di industrie artistiche, detta Tiraz, alcuni greci maestri di ri-

Fig. 95. Smalto di un reliquiario di Limburgo. (Dallo Swenigorodoskoi).

camo in seta, i quali lavorarono anche sopra modelli arabi; alcune opere di questi artisti si conservano nel tesoro imperiale di Vienna. Tra le opere di tessitura di

soggetto puramente cristiano è da citare come un capolavoro un pezzo, da poco tempo conosciuto, di stoffa di seta, trovato a Roma nella cappella del Sancta Sanctorum; è attribuito al secolo X e rappresenta l'Annunciazione; probabilmente è un dono di qualche imperatore d'Oriente ad un pontefice (Tav. II).

Fig. 96. Stoffa bizantina, decorata con leoni, trovata nella cassa di Annone a Siegburg.

Molti oggetti di minuta arte bizantina pervennero in Occidente dopo le Crociate; i pii predatori empirono del loro bottino i tesori delle chiese italiane, francesi e renane. Citiamo ad esempio la pala d'oro di S. Marco a Venezia (fig. 93), del secolo X-XII; la pala di S. Stefano a Caorle; il noto rilievo in avorio di Treviri, rappresentante un trasporto di reliquie in una chiesa (fig. 94); la cassa riccamente smaltata colla croce della vittoria a Limburgo sul Lahn (fig. 95), e la famosa croce patriarcale del convento cistercense di Hohenfurt in Boemia. Anche prima alcuni prodotti dell' industria artistica orientale erano pervenuti in Occidente, esempi di lusso inusitato; oltre agli avori di Treviri, manifestamente alessandrini, citiamo il dittico del Louvre che rappresenta Costantino difensore della Fede, ed i sei rilievi d'avorio del pulpito della cattedrale d'Aquisgrana, che ivi esistevano fino dal 1000 e furono importati dall' Egitto. Del tempo di Romano Lecapeno (919-944) e del suo figliastro Cristoforo è la magnifica stoffa bizantina ornata di leoni, rinvenuta nel 1900 aprendo la cassa di Annone a Siegburg (fig. 96). È dunque evidente che la civiltà occidentale si giovò non poco dell'arte bizantina. Ma di qui all'affermare come si fa da taluni, con argomenti molto deboli, che nei primi secoli del Medio Evo l'arte bizantina signoreggiò in tutta Europa, ci corre assai. In alcune parti dell' Italia meridionale, ad esempio in Calabria ed in Terra d'Otranto, dove nel se-

colo XIII si parlava ancora greco, e nei conventi dei Basiliani si osservava la liturgia greca, anche l'arte bizantina fu come indigena. Essa era ben nota anche a Venezia ed in Sicilia. Ma in complesso l'arte occidentale, dopo i Carolingi, procede per la sua via seguendo le antiche tradizioni cristiane e romane.

STOFFA IN SETA RAPPRESENTANTE L'ANNUNCIAZIONE - ROMA, SANCTA SANCTORUM.
Acquarello di Carlo Tabanelli - (GRISAR, « Sancta Sanctorum » — Friburgo, Herder).

II. — L'ARTE DELL' ISLAMISMO.

a) ASIA ED EGITTO.

Come l'arte bizantina coll'andar del tempo diviene l'arte di tutti i paesi dove domina la Chiesa greca, così l'arte islamitica si estende dovunque arriva la religione di Maometto: a levante fino all' India ed a ponente fino alla Spagna. Ed è appunto

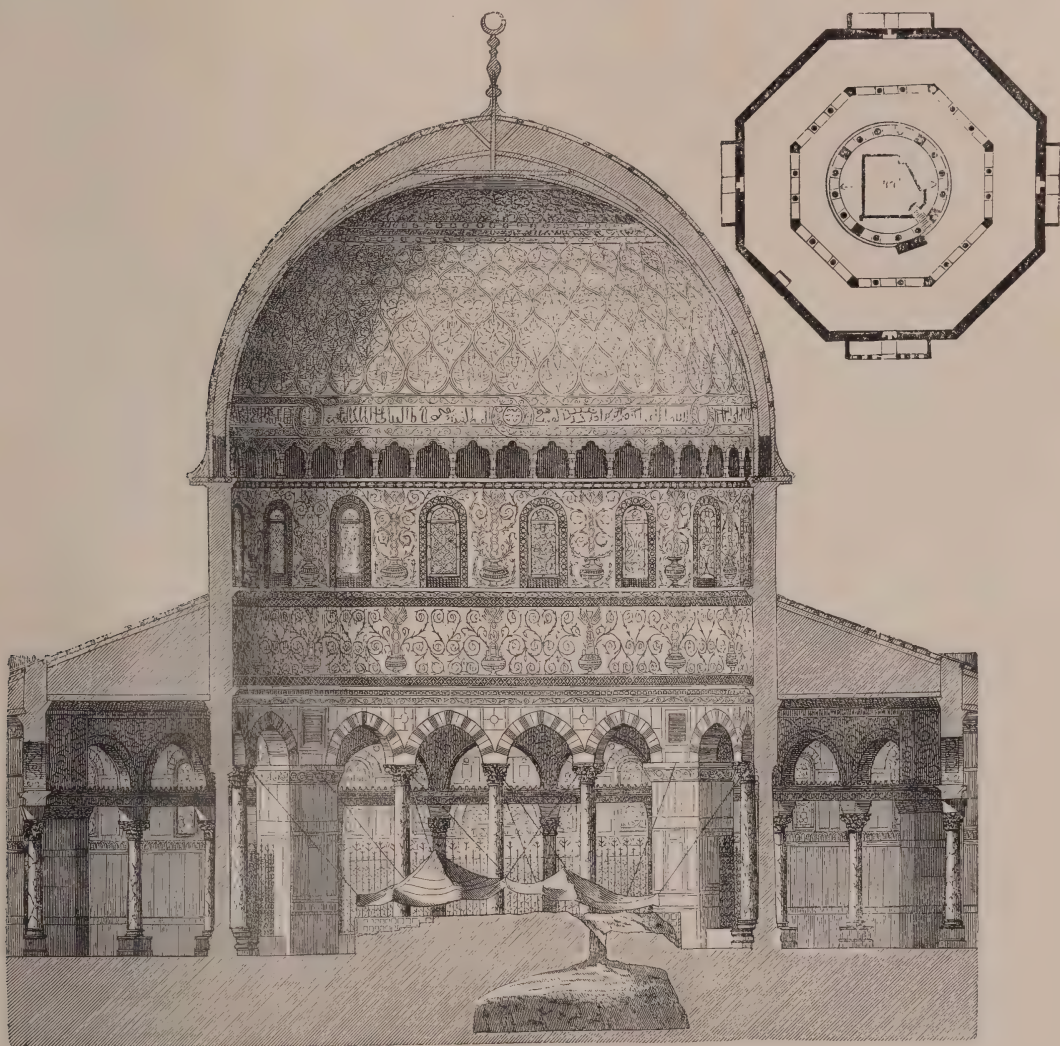



Fig. 97. Pianta e sezione della moschea di Omar a Gerusalemme.

l'enorme estensione del suo dominio che rese più difficile l'unità di concezione artistica, sopratutto in quei paesi dove preesisteva un'architettura sentita in modo tanto diverso, come in riva al Gange, in Egitto e nel territorio romano. Impedimenti anche più gravi venivano dall' indole della stirpe dominante, dall'essenza stessa della religione, e dal culto semplicissimo, che non tollerava le immagini. Sarebbe esagerazione l'affermare che nell'arte dell'Islam non c'è posto per la pittura e la scultura; esse esistono, ma con ufficio quasi unicamente decorativo; le eccezioni, come le cacce e

le scene d'amore nell'Alhambra, e qualche ritratto di sultani turchi, sono concessioni ai costumi stranieri. All'architettura gli Arabi, che da principio sono la stirpe dominante, non diedero che la decorazione; come tutti i nomadi, essi non sentivano l'arte monumentale; la loro casa era la tenda. Di queste tende, delle quali il principale ornamento erano i tappeti, rimane anche nei tempi posteriori una reminiscenza nella decorazione degli edifizi. Infatti gli architetti coprono la superficie di ornamenti multicolori, e si sforzano di dissimulare con vaste e splendide decorazioni piane la povertà della struttura. Eccettuata la decorazione, l'arte araba contiene elementi disparati, presi a prestito da forme d'arte straniere. C'è del bizantino e del siriaco; dall'arte classica sono tolte le numerose colonne che ornano i nuovi edifizi; qualche particolare costruttivo deriva dall'arte persiana, fiorita sotto i Sassanidi dal III al VII secolo. Ma da così diverse radici sorge uno stile abbastanza singolare per essere distinto da altri affini, malgrado l'evidente mancanza di unità originaria e di sviluppo organico.

Fig. 98. Arco carenato.

Fig. 99. Arco a ferro di cavallo.

L'Islam ai suoi inizi tolse largamente a prestito di qua e di là, e quando nel secolo VII conquistò la Siria, non pago di adoperare alcune parti di antichi monumenti come materiale da costruzione, trasformò senz'altro in moschee molte chiese bizantine, o fece costruire nuove moschee da artefici bizantini. Sul monte del Tempio a Gerusalemme (Haram-esh-Scherif), dove sporge dal suolo un masso che secondo la leggenda ebraica e maomettana segna il centro della terra, sorge la chiesa della Rupe o moschea di Omar, il più venerato santuario dell'Islamismo, dopo la Mecca. La moschea di Omar, divenuta più tardi il tipo delle chiese dei Templari, è in forma di ottagono (fig. 97), diviso internamente in tre spazi concentrici da file di colonne alternate a pilastri. Sopra lo spazio centrale si innalza, sostenuta da un tamburo, una doppia cupola leggera di legname, rifatta nel 1022. L'idea del corpo centrale basilicale è propria della tarda romanità, e precisamente del tempo di Costantino. Si rileva da una iscrizione che l'edifizio fu iniziato nel 691, sulla spianata del Tempio salomonico, dal Califfo Ommiade Abd-el-Melik. Nella moschea di El-Aksa a Gerusalemme, che ha sette navate, si ritiene che il nucleo sia costituito da una basilica bizantina a tre navate; essa servì poi di modello alla moschea del Valid a Damasco.

Le costruzioni dell'Islam in Egitto, in Asia e nell'Europa meridionale si scostano alquanto dagli antichi modelli. Nel secolo VII l'Egitto fu conquistato con fulminea rapidità dagli Islamiti, che vi crearono una nuova capitale (Fostât o Antico Cairo); ma dopo alcune generazioni si rese indipendente e si levò a grande splendore, specialmente sotto i Fatimidi. L'Egitto è per noi la fonte più copiosa e sicura per la conoscenza dell'architettura araba. Sono frequenti e caratteristici in questa architettura l'arco ogivale, l'arco a ferro di cavallo e l'arco carenato, che nel secolo IX si trasformò nell'arco ellittico dei Sassanidi (fig. 98 e 99); tutte forme che derivano

dall'antica arte persiana. Questi archi non hanno alcuna funzione costruttiva, non portano nè sostengono poderose vôlte; sono il prodotto di una predilezione per le forme agili e ricche. Un arco che termini in punta o si restringa in basso colpisce la fantasia più che un semplice arco a tutto sesto. L' aspirazione prepotente agli effetti decorativi si manifesta anche nelle cupole, dove non c'è un palmo di spazio che non sia animato da piccole decorazioni colorate, quasi pendenti dalla parete, con forti contrasti di luce e di ombra.

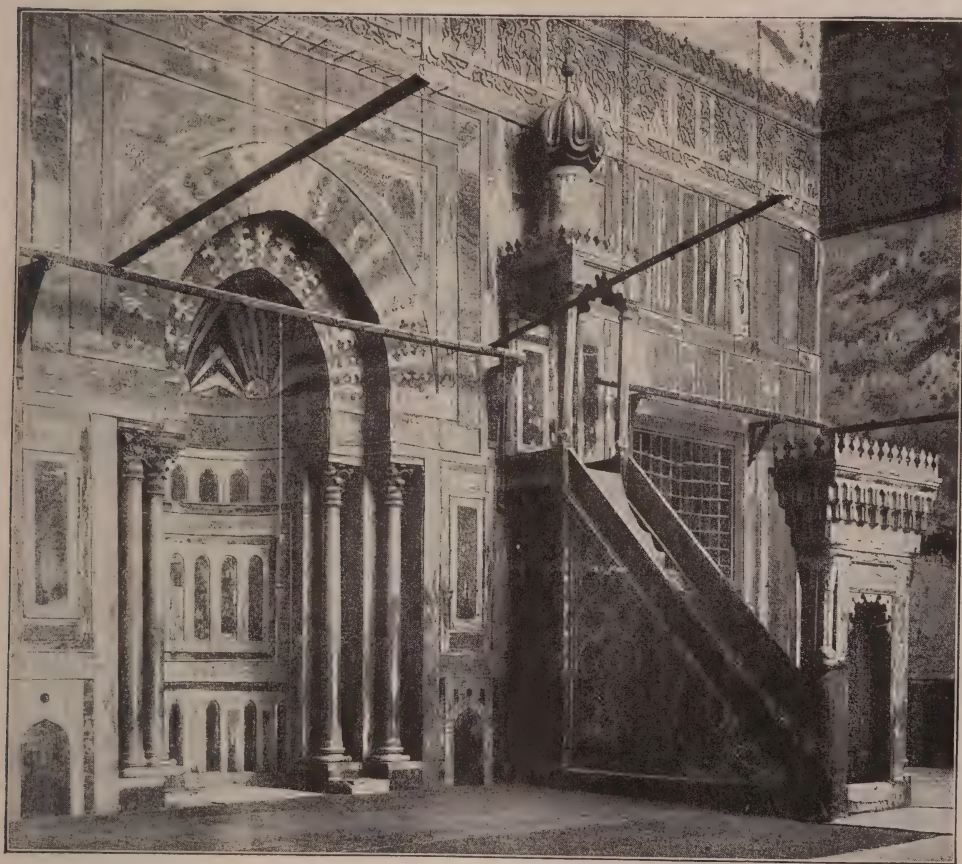



Fig. 100. La moschea di Hassan al Cairo. *Mihrab* e *Mimbar*.

La cupola, per lo più di non vaste dimensioni, sorge su pianta quadrata e nelle parti principali somiglia alle bizantine; di fuori la massa della cupola è preceduta e rafforzata da scaglioni; nell' interno i pennacchi che formano la transizione dai muri alla vôlta sono ornati di cellette di legno e di stucco, ordinate come i favi di un alveare, che ricordano le formazioni stalattitiche delle caverne. Spesso altre cornici a stalattiti conducono dalle pareti al lacunare. La parte più monumentale della moschea è la porta, vasta nicchia terminata da una mezza cupola, che invade tutta la facciata fino al sommo; forse è questa una tarda imitazione dell'antica facciata egizia. Il Cairo ha moschee di quasi tutti i secoli del Medio Evo: esse variano nella grandezza e nei particolari così da non poter essere considerate come fasi diverse di un

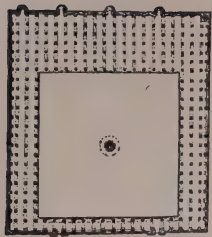



Fig. 101. Pianta della moschea di Amr nell'antico Cairo. (Dal Woermann).

unico stile. In generale la moschea non è un edificio che stia da sè, ma un gruppo di edifizi. Il centro della moschea è occupato da un cortile cinto da un porticato, con una vasca nel centro per le abluzioni rituali. A levante, per lo più chiusa da una cancellata, c'è la sala destinata alla preghiera, più profonda e spesso divisa per il lungo da colonne o da pilastri; nel fondo della sala la nicchia per la preghiera, orientata verso la Mecca; a destra il pulpito (Mimbar, fig. 100) dal quale si predica, e più vicino al cortile un altro palco, chiuso da cancelli (paragonabile alla *schola cantorum* divisa da transenne nell'antica basilica cristiana), donde si ripetono ad alta voce per i lontani i versetti del Corano. Altre parti immancabili della moschea sono la loggia chiusa con graticole, la tomba del fondatore (Maksûra), la scuola (Medresse) e finalmente il minareto, torre con terrazzini, donde si gridano le ore della preghiera. Il minareto sale assottigliandosi, e da quadrato diviene ottagonale o cilindrico, e termina con una cupoletta in forma di bulbo o di sfera acuminata.

Come nella moschea del Califfo Valid a Medina si ha un capolavoro di architettura islamitica, così nel cortile e nelle sale a colonne della moschea di Amr al Cairo ritroviamo il piano e la costruzione dell'antico tempio egizio (fig. 101); lo stesso concetto fu applicato più tardi nella grande moschea di Kairovan, cominciata nell' 821, la quale ha diciassette navate. I maestri copti che lavorarono nella moschea di Valid, iniziata nel 642, adoperarono colonne in parte classiche, in parte bizantine. Sopra un piano consimile sorse la moschea di Achmed-ibn-Tulun (finita nell' 877); in questa le colonne sono sostituite da pilastri con spigoli bellamente arrotondati in forma di quarti di colonna. Le facciate erano semplici muri di cinta, ornati solo di merli e di reticolati di gesso a disegni intrecciati. Nelle moschee di Daher e di El-Akmar si tentò timidamente, e solo dal lato del cortile, un ornamento architettonico formato da una serie di nicchie. La moschea di El-Akmar è notevole perchè ha la facciata di pietra, invece che di mattoni, e perchè vi si vedono, per la prima volta al Cairo (1125), le stalattiti. Le forme architettoniche arabo-egiziane non appaiono precise e fisse che al tempo del sultano mammalucco Maometto Nasr-ibn Kalaûn (1293-1341), e di Hassan (1347-1361), l'uno e l'altro grandi amici dell'arte. Nella moschea di Hassan al Cairo (1356-1359) vediamo per la prima volta un nuovo tipo costruttivo: sui quattro lati di un cortiletto scoperto si aprono quattro sale coperte con vôlte a botte e disposte a croce: alla sala rivolta a sud-est, che è più lunga delle altre, segue una cella a cupola colla tomba del fondatore. Il piano di questa moschea non ha più nulla degli antichi templi egizi, ma di questi conserva la maestosa semplicità. Lo stesso piano fu applicato anche alla moschea di Barkuk, nella quale però la sala a sud-est è di nuovo divisa in tre navate. Il cortile cinto da colonnato si rivede

Fig. 102. Pianta della moschea del Sultano Hassan al Cairo. (Dal Gayet).

nella moschea El-Muaiyad al Cairo, fondata nel 1416; l'esterno di essa è a fasce di pietra di due colori, di bell'effetto.

Dall'età degli Ajubiti in poi (1172-1252) viene in uso la forma persiana del *Medresse*, di cui l'auditorio di pianta cruciforme serviva anche di sala di preghiera. Sotto la seconda dinastia dei Mammalucchi questa forma prevale anche nelle moschee, specialmente nelle magnifiche moschee sepolcrali del Cairo. Sopra la cella sepolcrale si eleva la cupola, di solito molto alta, e decorata esternamente. Dopo la seconda dinastia dei Mammalucchi non mancano mai nelle moschee il Sebil (camera con cisterna), posto presso l'entrata, e sopra questo il Kuttab (scuola pei fanciulli). Il più insigne edifizio di questo genere è la moschea sepolcrale del sultano Kait-Bai, sorta nel 1463 (fig. 103), lo stesso che nel Faium fece costruire una moschea sopra un canale, oltre a molti edifizi profani. Appunto al tempo di questo sultano i minareti assunsero la forma che divenne poi classica, con quella specie di berretto tartaro che ne corona la sommità. Il primo minareto di pietra sorse nel 1284 nel Moristan (ospedale) eretto dal sultano Kalaûn.

Fig. 103. Moschea sepolcrale del Sultano Kait-Bai al Cairo (1463).

Tra i palazzi medievali del Cairo citiamo gli avanzi di quello dell' emiro Beschtak (1330), costruzione semplicissima con muri disadorni. La profonda nicchia nel portale del palazzo dell'emiro Yascbek Sef ed-Din (m. 1480) è ornata di stalattili; lo stesso motivo si rivede nei capitelli delle colonne di marmo che sostengono la loggia nel cortile del palazzo costruito nel 1485 per ordine del sultano Kait-Bai (fig. 104).

Dell'apparato interno di queste residenze principesche i contemporanei raccontano particolari favolosi. Il califfo el-Mutavakkil costruì non meno di venticinque castelli, arredati con lusso fantastico. Il castello di Kosseir Amra, attribuito da alcuni ad uno degli ultimi Ommiadi (Iazid II o suo figlio Valid) e da altri ad Ahmed, antenato

di Harun-al-Rascid, fu probabilmente costruito, ad uso di residenza balnearia, nel penultimo quarto del IX secolo; nell' interno esso è ornato di pitture a profusione, il che contrasta coll'iconoclastia, ritenuta come massima generale dell' Islamismo.

Il corpo centrale dell'edifizio è a tre navate, con due navate laterali sporgenti di pianta semicircolare. I muri ed i soffitti sono ornati di scene d'amore e di bagni, di danze e di vari altri soggetti, ad esempio operai che attendono ad una costruzione, un corteggio funebre, le età della vita, ed umoristiche figure di bestie; il tutto dipinto con vivace naturalezza. Nella partizione dei soffitti (Tav. III) si osserva molto

Fig. 104. Cortile di un palazzo nel quartiere di Tabbanah (Cairo) costruito per Kait-Bai nel 1485.

buon gusto, e un sottile accorgimento nel dar risalto alle parti principali, che non si confondono colle secondarie. Le forme ed i motivi derivano spesso dalla tarda arte ellenistica, non senza altri elementi estranei all' Islam. Per attestazione di scrittori arabi queste pitture, che rappresentano in modo singolare l'associazione delle idee artistiche dell' Islam cogli elementi superstiti dell'antica civiltà greca, così da apparire opera di un artista che questi elementi conosceva assai bene, furono concepite per dare una impressione di bellezza mediante la rappresentazione artisticamente perfetta, la gaiezza dei colori e la vivezza delle movenze.

Nell'arte islamitica, i Persiani, più degli altri popoli, conservarono parecchi caratteri loro proprii. Nelle loro moschee più antiche, a differenza delle arabe ed egi-

SOFFITTO DIPINTO NEL CASTELLO DI KOSSEIR AMRA.

(Da un acquerello di A. L. Mielich, riprodotto col permesso dell'Accademia I. di Scienze di Vienna).

Fig. 105. Mausoleo dell'*imam* Mehemed a Damgan. (Dal Sarre).

ziane, domina nel centro la cupola; dal XIII secolo in poi gli archi carenati e le cupole a bulbo ed a pera sono sempre più frequenti, insieme coi minareti lisci e rotondi. Negli edifizi dei secoli XIV e XV l'ornamento preferito sono le fasce di

musaico composto ad azzurro su azzurro, di cui abbiamo un bellissimo saggio nella cappella sepolcrale di Sultanieh (1316), e nella moschea di Tebris (1478), dove rivediamo l'idea bizantina della cupola centrale. Creazioni particolari dell'architettura medievale persiana sono i molti *Imamzaddé*, cioè le tombe dei santi Imani, o successori di Alì. L'edifizio poligonale o cilindrico è coperto da un alto tetto piramidale o conico, talora anche da una cupola appiattita, come nel mausoleo dell'Imam Mehemed a Damgan (fig. 105), dove il fregio composto di iscrizioni è compreso tra due fasce di meandri formate con mattoni molto sporgenti. In un gruppo di monumenti sepolcrali proprii dell'Irak i tetti di forma piramidale o conica terminano in torri sottili ornate di stalattili a mo' di squame, che sembrano enormi pigne; ciò si vede, ad esempio, nella tomba degli Zobeidi presso Bagdad. Le moschee dei Selgiucidi hanno di singolare la mancanza del cortile e l'alta fronte con portali riccamente ornati. La moschea principale di Konia (l'antica Iconium), costruita dall'architetto Mohammed ben Chaulan dal 1220 al 1221, è un oratorio con soffitto piano, con cinquanta colonne e un'alta facciata occupata dalla vasta e magnifica nicchia del portale. Caratteri permanenti dei Medresse nel territorio dei Selgiucidi sono il cortile e la ben nota pianta sassanide-persiana in forma di croce, con vôlte a crociera. Alle necessità dei viaggi in Oriente servono gli Han o Caravan-serragli che constano di un grande cortile, circondato da gallerie e locali di servizio, e di una vasta sala a più navate, contigua ad esso. Nel 1229 fu costruito il Sultan-Han presso Konia. L'influenza persiana si fa sentire fino a Samarcanda, sorta a grande potenza nel secolo XIV sotto Timur; le relazioni reciproche tra Samarcanda e la Persia appaiono evidenti negli archi carenati, nelle cupole sostenute da tamburi e nei ricchi fregi di azzurro su azzurro. Il monumento più insigne e meglio conservato è il mausoleo di Timur, dalle pareti ornate di diaspro e di alabastro; l'annesso Medresse Bibi-Chanim (1399) era una volta la maggiore università dell'Asia centrale; esso coi suoi due minareti ottagonali si discosta dalle forme consuete (fig. 107). Anche la tomba di Giusciuk Bika, sorella di Timur, e dei figli di lei a Sciach-Sinda, deriva dalla pianta quadrata della tomba di Timur; le nicchie sono più schiacciate, e il passaggio alla cupola avviene di nuovo

Fig. 106. Piano del Sultan-Han. (Dal Sarre).

per mezzo di un poligono. L'arte indiana del periodo che va dal 1206 al 1526 è detta arte dei Patani, dal nome della dinastia dominante dal 1290 al 1328; essa in parte si attiene alla tradizione indigena, facendola progredire, ed in parte accoglie gli impulsi che vengono da altri paesi del dominio islamitico; ancora nel secolo XV le due tendenze si incontrano in Gionpur. Il cortile ad arcate della moschea principale di Mandu ha qualche cosa di egiziano. Nella moschea di Kalburgah (1347-1435), di cui il vano interno è coperto da settantasei cupole sostenute da cento colonne, si vede moltiplicato il motivo delle arcate a cupola nel cortile maggiore, che già appare nella moschea sepolcrale del sultano Barkuk presso il Cairo. Nella moschea di Maldah nel Bengala, disadorna costruzione di mattoni, le cupole di forma schiacciata, sono più di trecentottantacinque; nel mausoleo di Tuglac (secolo XIV), sono

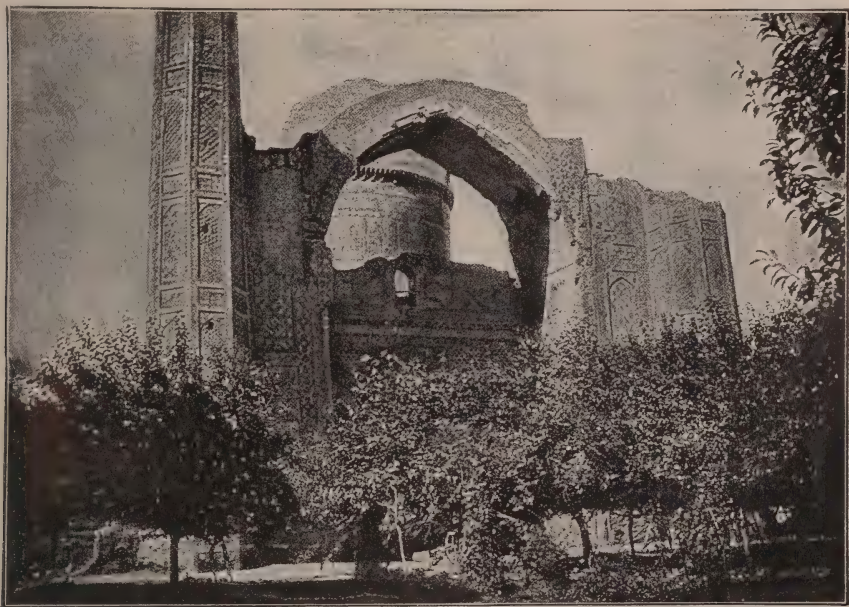



Fig. 107. Esterno della moschea principale di Bibi-Chanim. (Schubert-Soldern, *Samarcanda*).

cosa singolare i muri fortemente rastremati all'uso egizio. Nell'architettura dell'Islam mancano spesso la chiarezza della disposizione e l'arditezza del piano; difetti compensati dalla ricchezza e dallo splendore dell'arredamento. L'arte decorativa non ha carattere plastico; manca di membri architettonici nettamente profilati; spetta unicamente alla pittura ornare gli spazi e riempire i vuoti. I pittori arabi dell'Egitto, come i Persiani maomettani, sapevano ritrarre uomini ed animali, ma le loro creazioni più perfette e durevoli sono i cosidetti arabeschi, disegni ornamentali composti di volute, nelle quali la foglia d'acanto subisce mille graduali trasformazioni. Dopo il XII secolo predomina invece nell'arte islamitica l'ornato geometrico, composto di svariatissime figure, le quali però non si ripetono regolarmente; anzi, anche le figure sono molte ed occupano una grande superficie, le principali non si distinguono dalle secondarie, e queste non sono subordinate a quelle. I contorni delle figure aprendosi

gli uni negli altri, avviene che una figura entra nell'altra; le linee non si chiudono, ma divergono, guidando l'occhio alla figura seguente, in modo che esso non possa fermarsi sopra una sola, ma sia condotto a guardare più in là, allettato dal continuo trasformarsi delle figure, che del resto è più apparente che reale. Il differenziarsi degli ornati fa sì che ogni superficie, per piccola che sia, divenga alla sua volta il campo occupato da un piccolo ornamento. L'effetto è intensificato dal colore. Non c'è mai un tono dominante, che dia a tutta la superficie un carattere deciso, nè i toni risaltano per mezzo di contrasti: come le linee si sopraffanno a vicenda, come una figura si intreccia all'altra, così i colori sono combinati in modo che tutti contribuiscano ugualmente alla ricchezza ed all'armonia complessiva (v. Tav. IV). L'occhio non si fissa sopra un solo colore, ma riceve impressioni mutevolissime, dalle quali risulta una bella armonia. Nell'invenzione degli arabeschi si manifesta l'inesauribile fantasia degli artisti; alle molteplici composizioni lineari si intrecciano viticci e fogliami stilizzati. In tale abbondanza, i motivi non si ripetono mai meccanicamente, neppure nelle arti minori e nei prodotti industriali, dove l'arabesco signoreggia, con effetti anche più belli che nell'architettura.

Fig. 108. Lampada pensile di vetro smaltato, dalla moschea del sultano Hassan (Cairo).

DECORAZIONI MORESCHE A GRANADA.

1-5, dal cortile dei Leoni nell'Alhambra. 6-7, dalla Sala delle due sorelle, ivi.
8, Musaico murale dal Mirador de Lindaraja.
(UHDE, « Monumenti architettonici della Spagna e del Portogallo » — Berlino, E. Wasmuth).

b) SICILIA E SPAGNA.

Colla conquista islamitica l'arte araba procede verso le coste occidentali dell'Africa, e di qui si propaga nella Sicilia e nella Spagna. I prodotti dell'arte araba in questi paesi vanno comunemente sotto la denominazione di « stile moresco ». L'operosità degli artisti arabi in Sicilia è attestata da documenti scritti e da avanzi di edifizi del periodo normanno, quali i palazzi della Zisa (fig. 109), di Menani, di Favara e della Cuba. I primi due, attraversati da un ruscello, quasi interamente cir-

Fig. 109. Palazzo della Zisa — Palermo.

condati dall'acqua pare che siano stati ideati in vista di questa speciale situazione, quasi edifizi àcquatici. Le sale con fontane nei palazzi di Menani e della Zisa, gli angoli sporgenti con colonnette alla maniera araba, richiamano alla mente la sala estiva detta Faskije, uno dei più sontuosi edifizi dell' Egitto, tutta allietata dall'acqua corrente; la Cuba, colla sua sala centrale ampliata da nicchie, e con due esedre (*livan*) in due lati opposti, somiglia piuttosto a certi palazzi del Cairo, del tempo dei Fatimiti. Le pareti esterne avvivate da archi ciechi a sesto acuto ed a piani digradanti verso l'interno sono una reminiscenza dello stile bizantino, che sopravvive

Fig. 110. Antichi molini arabi sul Guadalquivir presso Cordova.

anche negli ornati a musaico; invece le stalattiti, gli archi acuti e le iscrizioni usate come ornamento, sono forme schiettamente arabe.

Nella Spagna l'arte dei conquistatori arabi durò sette secoli, trasformandosi via via per varie fasi sempre più ammirabili. Essa cominciò col magnifico ponte sul

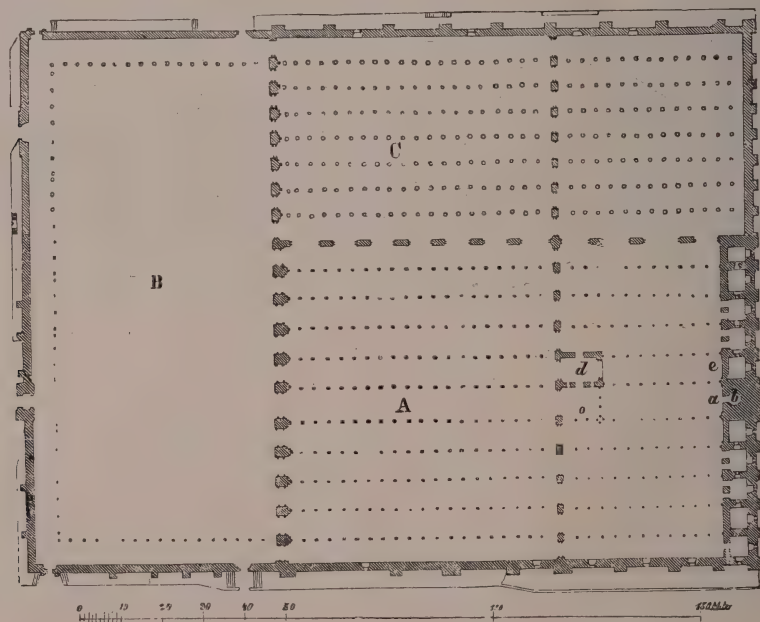



Fig. 111. PIANTA DELLA MOSCHEA DI CORDOVA.
A. Sala della preghiera nella sua forma primitiva. *B*. Atrio. *C*. Sala delle preghiere ampliata.
a—b. Kibla, o nicchia per la preghiera.

Guadalquivir a Cordova, al quale i vecchi molini moreschi (fig. 110) tuttora esistenti sul fiume aggiungono un carattere sommamente pittoresco. Nel primo periodo, che

Fig. 112. Moschea di Cordova.

va dal secolo VIII al X, domina lo stile arabo-bizantino detto del Califfato, del quale l'opera più grandiosa è la magnifica moschea di Cordova, cominciata nel 786 da Abdur-rhaman I, e continuata da Hakem II (961-967) e da Al Mansor, ministro di Hakem III (988-1001). Gli ampliamenti posteriori ne turbarono la simmetria;

tuttavia vi si riconosce ancora il piano primitivo. Da un vasto cortile si accede alla sala della preghiera, divisa in origine da dieci file di colonne, più tardi da diciotto (fig. 111 e 112). Le colonne, tolte quasi tutte da edifizi romani, sono collegate da archi a ferro di cavallo a segmenti di due colori, e sostengono corti pilastri, collegati anche questi da archi e da vòlte, su cui posa il tetto. I conci di pietra bianca alternati negli archi al mattone rosso compongono una squisita armonia col ricco ornamento poli-

Fig. 113. La *Puerta del Sol* a Toledo.

cromo delle pareti e degli archi. Nella partizione dell'edifizio in cortile, sala ipostile, e in fondo a questa il *sancta sanctorum*, appare evidente l'idea informatrice del tempio egizio. Le colonne tolte da monumenti antichi, e gli archi a ferro di cavallo, derivati forse da modelli persiani, sono caratteri di una architettura non ancora pervenuta ad una forte individualità. Certi particolari del sacrario della moschea di Cordova, anche nell'esecuzione, ricordano la sinagoga di Toledo, costruita prima del 1150.

Nella Spagna meridionale, contemporaneo allo stile romanico fiorì lo stile maomettano-moresco; esso appare in molte torri ed in molte porte; citiamo la caratte-

ristica Puerta del Sol a Toledo (fig. 113), anteriore al 1085, la Puerta de Visagra pure a Toledo, eretta sotto Alfonso IV, la celebre torre della Giralda a Siviglia, accanto alla Cattedrale, che si crede eretta per ordine di Abu-Jussuf-Yakub dall'architetto Jâber, presso una moschea; a Siviglia ancora la torre dorata, e le torri di S. Romano e Tomé a Toledo, che hanno riscontro in Africa nei minareti di Blidach e di Tlemen. Il Justi esalta come « ingegnoso ed audace ninnolo di architettura araba » il singolare edifizio centrale dell'Eremita del Cristo de la Luz a Toledo, piccola moschea del secolo XI; si osserva con meraviglia nelle colonne la rozza imitazione di modelli romani, e nel coro, costruito dai Templari, che nel 1186 vennero in possesso dell'edifizio, il perdurare dello stile moresco. Si ammira anche la diligentissima muratura di mattone, che conferisce tanto effetto a tutti i sopranominati edifizi di Toledo; nelle torri di S. Romano e Tomé si vede una novità singolarissima, cioè la muratura di pietra cogli spigoli di mattone. L'esterno della stupenda torre quadrata detta la Giralda, rivestito di mattonelle verniciate e disposte a reticolato ed a rombi, è un capolavoro di decorazione moresca. Nelle costruzioni spagnuole in cotto si ammira la bella euritmia nella partizione dei piani, fatta con corsi di mattoni a spigoli risaltanti, a perfetta regola d'arte muraria; recentemente è stata dimostrata la loro analogia con costruzioni armene del secolo XII e di data accertata; il che attesta che le relazioni tra l'Oriente e l'Occidente non furono mai interrotte. La fioritura dell'arte moresca diede nuovo incremento alla costruzione in cotto, senza che cessasse l'uso della muratura di pietra da taglio con rivestimenti di mattonelle.

Il genio originale dei Mori si manifesta principalmente nei loro edifizi di stile arabo-ispano (di Granata), costruiti dal secolo XIII al XV, dei quali il più meraviglioso è l'Alhambra di Granata, cominciata nel 1248 da Ibn-l-ahmar, adornata sfarzosamente nel XIV secolo da Jussuf e da Maometto V, e compiuta solo nel XV secolo. L'Alhambra, villeggiatura dei sovrani di Granata, di cui il nome viene dal color rosso delle sue pietre, non ha nel piano e nella vastità dei vani interni e nella decorazione monumentale nulla di straordinario. Ma l'abbondanza e la bellezza degli ornamenti che coprono ogni superficie, la distribuzione interna, il leggiadro alternarsi di cortili e loggiati conferiscono all'edifizio uno splendore poetico, e ne fanno un soggiorno ideale di gioia e di sogno, dove pare che la vita debba trascorrere in canti, in amori ed in giuochi cavallereschi. Il costume orientale perdura nei cortili, dai quali si sviluppa tutto il piano costruttivo; il centro è occupato dal cosidetto cortile dei mirti, rettangolare, intorno al quale si aggruppano porticati, una moschea, ora distrutta, ma un tempo splendidissima, i bagni, e il poderoso e spiccante torrione quadrato, che contiene la Sala degli Ambasciatori. La decorazione di questa sala è un vero prodigio d'arte moresca, al quale aggiunge incomparabile magnificenza la Porta della Barca. Altro nucleo dell'edifizio è il Cortile dei Leoni, così denominato da una vasca che sta nel mezzo, sostenuta da dodici tozzi leoni (fig. 114); chiude un loggiato a leggere colonne; dal lato orientale è la Sala del Giudizio (1317); lungo uno dei lati è il Salone degli Abenceragi, la cavalleresca dinastia che qui fu distrutta nel 1480, e dal lato opposto la Sala delle due Sorelle (1350-1400). L'esuberante bellezza della decorazione policroma, specialmente in queste due sale, sfida ogni descrizione, e fa dimenticare la povertà del materiale e la frettolosa esecuzione. La nicchia della Lindaraja è una creazione in sommo grado poetica. Come nelle ville arabe di Sicilia, così anche qui la sapiente distribuzione dei locali è fatta col fine

Fig. 114. IL CORTILE DEI LEONI NELL'ALHAMBRA A GRANATA.

evidente di passare, con una calcolata gradazione di spazio e di linee, dalla piena luce del cortile per le ombre dei porticati alla misteriosa semioscurità delle stanze interne, alle quali si accede per angusti vestiboli. Per giudicare giustamente il concetto dell'edifizio, non è da dimenticare che gli archi, ad esempio nel Cortile dei Leoni, non hanno alcuna funzione costruttiva; non sono che graziosi espedienti per

Fig. 115. La Sala degli Ambasciatori nell'Alcazar di Siviglia.

riempire il vano superiore tra le colonne; e le colonne stesse, ora sole ora apparate e sormontate da capitelli ad intrecci di foglie, sono così sottili e snelle perchè non sono poste per sostenere un grave peso, ma per aggiungere eleganza e leggerezza all'edifizio. Nella decorazione interna, che invade ogni spazio delle pareti e dei soffitti, prevale lo stucco, ma non lavorato pezzo per pezzo a regola d'arte, bensì con mezzi meccanici di riproduzione; ne risulta un eccesso di ornamento che nuoce alquanto all'effetto artistico. L'Alhambra è tra le opere dell'architettura araba in Europa

la più recente. La forza impetuosa colla quale l'Islamismo in breve tempo raggiunse quasi il dominio del mondo si è esaurita, e le è subentrata una civiltà soddisfatta, che gode della vita e della ricchezza e nell'adornare le città ha di mira innanzi tutto la gioia dei sensi; la sorte della civiltà araba si rispecchia nel delizioso edifizio dell'Alhambra. Il piano costruttivo dell'Alhambra si rivede nel castello del Generalife, che le sorge dirimpetto; esso fu costruito nel secolo XIV, con alte torri, loggiati ed uno stupendo cortile.

In ambedue queste opere la perfezione alla quale giunsero gli architetti nel costruire le reggie dei principi mori è principalmente nell'idea informatrice. Le snelle colonne, delle quali il fusto non è meno leggiadro del capitello, hanno una ricchezza inesausta di motivi ornamentali, trattati con gusto squisito anche nei più minuti particolari. Gli archi a ferro di cavallo o rotondi, con infiniti ornamenti e frastagli, non sostengono i muri, ma riempiono i vani come eleganti drapperie. I soffitti, dapprima di legno schietto, mano mano, si abbelliscono di minuti ornamenti di gesso, ricchi, varii e leggiadri, fino a prender l'aspetto di fantastiche vôlte di stalattiti. Le pareti, secondo il costume orientale, sono rivestite di mattonelle smaltate, con ornati quasi senza rilievo e per lo più geometrici, che splendono di vivaci colori. Nella Sala del Giudizio nell'Alhambra si vedono i ritratti di dieci principi, e varii soggetti tratti dalla vita di Corte, gli uni e gli altri dipinti a tempera su pergamena; questa decorazione, probabilmente della seconda metà del XV secolo ed opera di artisti stranieri, costituisce una eccezione quasi unica.

Rampollo dello stile arabo di Granata è lo stile moresco od ispano-africano, che vediamo ancor vivo nel secolo XVI; è di questo stile la mirabile decorazione della famosa cappella di Villaviciosa, dell'anno 1409, dove si vedono iscrizioni gotiche inquadrate in ornati moreschi. E quasi dello stesso tempo la casa della Mesa a Toledo, eretta sotto il re Enrico II (m. nel 1379); vi si ammira un salone, con un soffitto di legno ornato a profusione, che è un saggio prezioso dei cosidetti *artesonados* (soffitti a lacunari). Ma i capolavori di questo stile sono l'Alcazar e la casa di Pilato a Siviglia; il primo risale al 1197, ma ricevette la forma odierna sotto il Re Pietro il Crudele di Castiglia, dal 1354 al 1356. La struttura della facciata si allontana alquanto dal costume moresco, ed è molto complessa e ricca; nel Cortile delle Vergini si vedono con meraviglia i capitelli delle svelte colonne di marmo copiati abbastanza fedelmente da modelli antichi di stile composito. Anche le colonne della Sala degli Ambasciatori (fig. 115) hanno forme classiche; le pareti sono rivestite per intero dai più ricchi motivi di decorazione moresca. Nelle camere del Principe e dell'Infante si prova un senso di mollezza che fa sognare; per magnificenza di arredi è molto superiore la camera da letto dei Sovrani. Come in questo edifizio, che in sostanza non è più opera di principi mori, così nella cosidetta casa di Pilato, compiuta nel 1533, lo stile decorativo moresco si manifesta ancora in tutta la sua magnificenza. La parte più antica di questo edifizio è forse la cappella, contenente elementi evidentissimi del tardo stile gotico; molto ingegnosa è la disposizione del secondo cortile.

La dominazione degli Arabi nella penisola iberica non è che un breve episodio della loro storia; l'operosità artistica dei Mori è quasi un fuggevole sogno. Immortale rimase soltanto l'arabesco, diventando in Europa un motivo ornamentale delle suppellettili. L'arabesco nacque dall'intimo genio popolare dei Maomettani; come tutte le cose che hanno avuto una volta una vera e naturale ragione di vivere, esso doveva necessariamente lasciare qualche traccia di sè.

III. — L'ARTE CAROLINGIA.

Quando i Romani mandarono colonie e fondarono città nell'Europa settentrionale, l'arte romana non tentò di fondersi colla paesana, ma diede vita ad un'arte provinciale, di forme più dure e più rozze, più povera di materiale, ma nella sostanza e nei caratteri fondamentali conforme a quella di Roma. È vero che nelle colonie

Fig. 116. Ciborio di S. Eleucadio, in S. Apollinare in Classe, presso Ravenna.

romane della Gallia, della Britannia e della Germania sorse nell'età imperiale una civiltà della quale, sia nei ritrovamenti degli scavi, che nelle rovine di edifizi ammiriamo la potenza e la varietà di attitudini; ma questa civiltà durò troppo poco per poter dare tutti i suoi frutti. Cessato il turbine delle migrazioni dei popoli, si dovette quasi dappertutto ricominciare a seminare.

Il più rapido incremento dell'arte avviene nel dominio dei Longobardi. Fino dal VI secolo abbiamo notizia di società (magistri comacini) che esercitavano l'arte mu-

Fig. 117. Sarcofago merovingio nella chiesa di S. Pietro a Moissac.

raria; donde si argomentò da taluno, con evidente esagerazione, che per lungo esercizio quest'arte avesse già fatto grandi progressi. Sappiamo di palazzi, ornati di pitture murali, che sorsero in questo tempo, per opera di Teodolinda e di Bertario a Pavia e di Liutprando a Corte Olona, e di chiese dotate di ricche suppellettili d'oro e d'avorio (tesoro del Duomo di Monza, tavola d'avorio del duca Pemmone a Cividale, ecc.). Ma a questa operosità artistica i Longobardi partecipano poco o nulla; essa in massima parte è merito degli antichi abitanti del paese, i quali anche sotto il dominio longobardo rimasero nelle città e vi continuarono la tradizione romana. Soltanto nell'ornato appare un elemento straniero e settentrionale. Agli antichi simboli cristiani ed ai motivi ornamentali bizantini si aggiunge un motivo caratteristico dell'arte che diremo longobarda, analogo ad altri che si trovano presso popoli settentrionali: esso è la treccia ricorrente formata di tre nastri. Di origine germanica è pure il rilievo piatto eseguito con una tecnica somigliante a quella dell'intaglio in legno a sottosquadra, che però arriva soltanto a riprodurre rozze figure. Questo modo di ornamento sopravvisse alla caduta della signoria longobarda, e durò a lungo, quasi eco dello spirito germanico, nella scultura italiana (ciborii, plutei, colonne, ecc.). Benchè i motivi ornamentali siano

Fig. 118. Modello di una chiesa sopra un capitello nella chiesa di S. Salvatore a Nevers. (Viollet-le-Duc).

pochi, il fine gusto ed il senso di armonica simmetria vale ad ottenere piacevoli effetti. A Cividale, Aquileja, Grado ed in altri luoghi del Friuli, a Ravenna (ciborio di S. Eleucadio in S. Apollinare in Classe, fig. 116) se ne conservano parecchi saggi.

Nel territorio dei Franchi, durante il fortunoso dominio dei Merovingi, i progressi dell'arte sono lenti. Di questo periodo poche reliquie pervennero fino a noi; un esempio della loro maniera decorativa si ha nella fig. 117. Abbiamo notizie antiche di molte e vaste chiese a crociera ed ornate di pitture. Il piano a croce, senza la partizione basilicale, sormontato da un corpo centrale sopraelevato a mo' di torre, si vede nella celebre chiesa di Nomazio a Clermont-Ferrand, e in un modello di chiesa scolpito sopra un capitello nella chiesa, ora chiusa al culto, di S. Salvatore a Nevers (fig. 118). La distinzione che si faceva tra le fabbriche di maniera paesana, costruite di legno e di piccoli pezzi di pietra, e le costruzioni romane di pietra squadrata, dimostra che l'occhio si era già educato, e che l'intelligenza dell'arte era progredita.

Le iniziali con figure mostruose, che hanno del pesce e dell'uccello, adoperate dai calligrafi del periodo merovingio (motivo ornamentale che vediamo in uso anche più tardi presso i Copti e gli Armeni), sono un indizio di relazioni coll'Oriente. Il trovare frequente menzione di celebri orefici attesta l'amore dei ricchi ornamenti; infatti nelle oreficerie trovate nella tomba del re Childerico I (457-481) presso Tournai (else di spade e fermagli), si osserva una grande precisione di lavoro; questi oggetti sono ornati di scaglie di vetro ad imitazione dello smalto. Queste oreficerie, insieme colle corone votive dei re visigoti Svintila (621-631) e Rece-

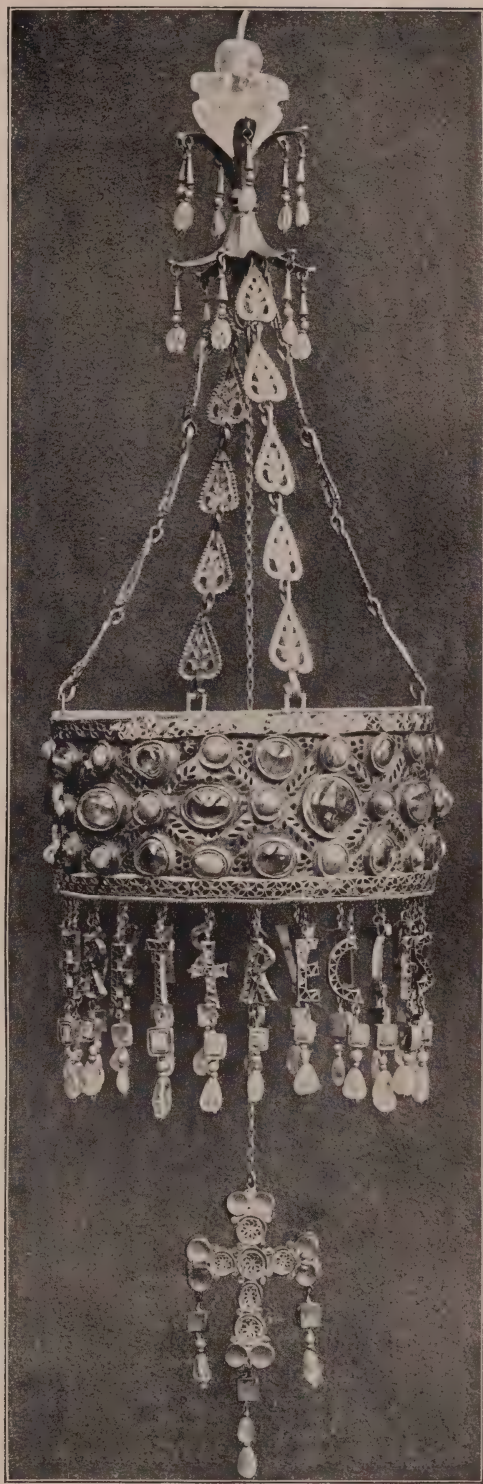



Fig. 119. Corona votiva del Re Recesvinto a Parigi.

svinto (649-672) (fig. 119), sono i più notevoli saggi dell'arte in quei tempi remoti; i caratteri che le distinguono sono l'uso frequente dello smalto di vetro, ed una forma specialissima di fibule; come nei più antichi lavori longobardi, così in questi ricorrono frequenti le forme romano-bizantine. Tra i re visigoti di Spagna primeggia per intelligenza d'arte Vamba, al quale principalmente Toledo deve i suoi abbellimenti e le sue fortificazioni. Fino dal 619 il Concilio di Siviglia raccomandò non

Fig. 120. Interno di S. Giovanni Battista a Baños. (Junghändel).

solo la riedificazione delle chiese distrutte, ma anche le cure necessarie alla conservazione dei nuovi conventi e delle nuove chiese, specialmente ammirate per i loro rivestimenti di marmi preziosi. Scarse reliquie dell'arte visigota, perfezionata nella Spagna settentrionale, o d'arte latino-bizantina, abbiamo nella severa basilica di San Millan de la Cogulla a Suso, con tozze colonne ed archi a ferro di cavallo, e nella chiesa di S. Giovanni Battista a Baños (fig. 120), anche questa di tipo basilicale. In quest'ultima l'arco a ferro di cavallo dell'altar maggiore, l'intaglio a sottosquadra del fregio ed i capitelli arieggianti al composito romano, mostrano una strana fu-

sione di stili disparatissimi. Più costante è il progresso dell'arte nel territorio anglo-sassone, dove si sente l'effetto delle relazioni esistenti con Roma, principalmente da Gregorio Magno in poi; fatto dimostrato in modo sicuro dalle notizie che abbiamo sulla chiesa costruita nel 590 in Canterbury. I corpi di fabbrica quasi quadrati contigui alla facciata, uno dei quali era certamente una torre, pare che risalgano ad un tipo basilicale dell'Asia Minore; a Silchester c'è una basilica del IV secolo, di cui la pianta somiglia a quella di Begetiö-Kosu; anche qui è probabile se non un modello, una reminiscenza orientale. I monaci che dall'Egitto, dalla Siria e dall'Asia Minore venivano in Occidente, le dirette relazioni esistite per tanto tempo tra l'Irlanda ed i conventi orientali favorivano queste importazioui dall'Oriente; notiamo ancora che nel 667 Teodoro, proveniente da un convento di Tarso, occupò la sede arcivescovile di Canterbury. Nel convento di S. Pietro fondato nel 670 presso la foce del fiume Were si vede già una chiesa di pietra. In altri luoghi risulta da accurate descrizioni che sorsero assai presto edifizi con pilastri alternati a colonne, cori, e torri all'intersezione delle navate. Furono anche coltivate la pittura murale e la calligrafia. Pare che fino dal VII secolo fosse stabilita una regola fissa per la collocazione delle immagini nelle chiese.

Fig. 121. Sezione della Cappella Palatina di Carlo Magno in Aquisgrana.

Nel settentrione d'Europa soltanto nel periodo carolingio, cioè verso la metà del secolo VII, comincia il risveglio dell'arte, che si accentra nella corte di Carlo Magno. Ma la fantasia germanica era ancor troppo debole per potersi aprire liberamente la sua via. La civiltà era importata e promossa da persone appartenenti a varie stirpi ed a vari paesi, le quali avevano però di comune la conoscenza della lingua latina e la venerazione per la letteratura romana; legame internazionale che prevalse dapprima sul carattere proprio delle varie nazioni e determinò l'indirizzo della vita intellet-

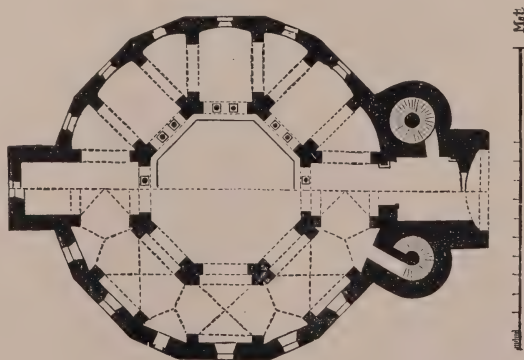



Fig. 122. Pianta della Cappella Palatina d'Aquisgrana.

Fig. 123. La Torhalle di Lorsch.

Fig. 124. Particolare della Torhalle di Lorsch.

tuale. Similmente, al tempo di Carlo il Calvo, quando la corte franca volle imitare anche nella magnificenza esterna l'antico Impero, prese a modello i costumi della corte bizantina. L'Italia non soltanto forniva il materiale e gli ornamenti, ma dava all'arte impulsi ed esempi. Da Bisanzio venivano i modelli degli abiti di cerimonia e gli oggetti di lusso e d'arte industriale. Il principal monumento dell' arte carolingia è la Cappella Palatina (ora Cattedrale) di Aquisgrana, fondata da Carlo Magno nel 796 e consacrata nell'804 (fig. 121 e 122). La somiglianza tra questo edifizio e il S. Vitale di Ravenna non è così decisiva come spesso si è voluto far credere; nel piano e nella disposizione la Cappella Palatina è opera di un architetto che pensava colla sua testa. Forse di un maestro Ottone di Metz,

ricordato soltanto più tardi ed altrimenti sconosciuto? È però certa l'analogia della Cappella Palatina con edifizi italiani a pianta centrale, come il Duomo Vecchio di Brescia. Un atrio fiancheggiato da due torri rotonde precedeva un ottagono, sul quale sorgeva la cupola, chiuso intorno da un ambulacro basso a sedici lati ed a due piani. Il piano inferiore è coperto, secondo l'avvicendarsi degli spazi quadrati e triangolari, da vôlte a crociera e da vôlte a vela a tre lati. Il piano superiore si appoggia alla cupola con alte vôlte a botte e si apre verso l'esterno con archi a tutto sesto, sostenuto da due paia di colonne sovrapposte, le inferiori collegate da una cornice, e le superiori in contatto diretto coll'intradosso dell'arco, come nel Pantheon. Esternamente l'edifizio è quasi spoglio d'ornamenti. La grande nicchia dell'ingresso e i sottili

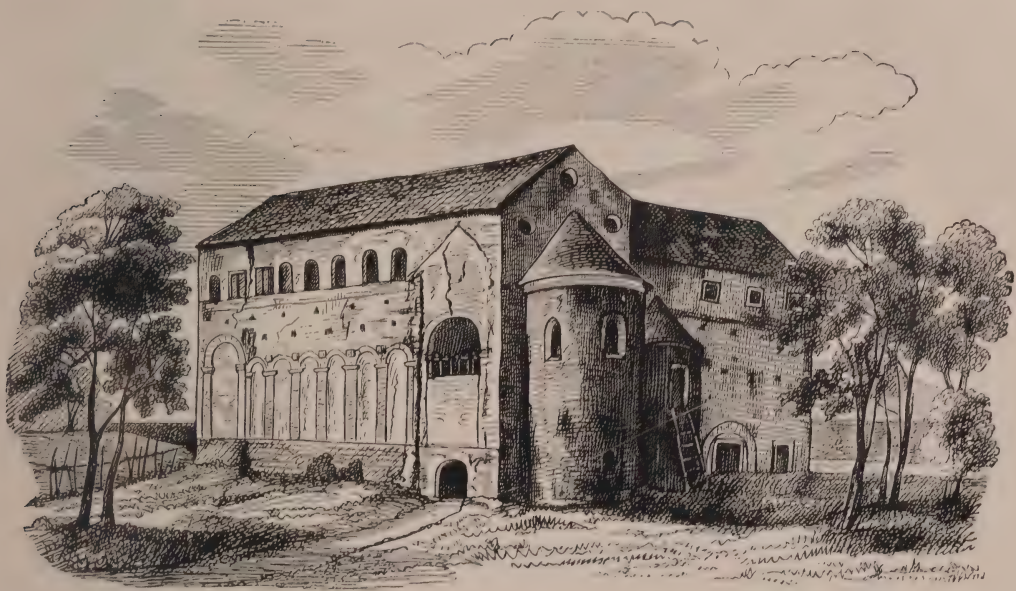



Fig. 125. La Basilica di Eginardo. (Rovine del convento di Steinbach).

pilastri con capitelli corinzii nei muri della cupola sono le sole interruzioni efficaci nella massa del muro. Nell'interno invece i musaici della cupola, gli artistici cancelli di metallo fuso (tuttora esistenti) nell'ambulacro superiore, ed i ricchi capitelli (tolti forse da antichi edifizi) producevano uno splendido effetto. La Cappella Palatina di Aquisgrana fu più volte imitata, ad esempio a Nimega, a Diedenhofen, e nel secolo XI nella chiesa delle monache benedettine di Ottmarsheim presso Mülhausen in Alsazia; piacque specialmente e fu più volte riprodotto il motivo delle colonne appaiate per riempire i vani degli archi (Essen, S. Maria in Campidoglio a Colonia). Ma l'idea fondamentale della Cappella Palatina di Aquisgrana, cioè la pianta centrale, era un tema poco suscettibile di sviluppo nei paesi settentrionali. Come l'Imperatore domina col suo genio tutti i contemporanei, così la sua fabbrica rimane per molto tempo superiore a tutte le opere degli artisti settentrionali. L'intimo nesso colla romanità e col Cristianesimo risulta non tanto dalle singole parti e dagli ornamenti tolti da antiche opere italiane (Roma e Ravenna) e portati di là dalle Alpi, quanto

dal tipo architettonico, che è trattato in modo da escludere la supposizione di una copia meccanica e da provare una chiara intelligenza ed una vasta cognizione di tutti i problemi inerenti alla costruzione a vôlte, propria dell'antica architettura romana e cristiana. L'entusiasmo per l'arte del passato è attestato anche da un'opera

Fig. 126. Chiesa di S. Michele a Fulda.

di minori proporzioni, la Torhalle di Lorsch (fig. 123), che è quanto rimane di una chiesa con pronao ed atrio, consacrata nel 775 alla presenza di Carlo Magno e di sua moglie Ildegarda; nelle proporzioni e nel disegno delle colonne e dei pilastri vi appare evidente lo studio dell'antico (fig. 124). Lo stile indigeno non è rappresentato che dai timpani sostituiti agli archi sopra i pilastrini jonici del piano superiore, e dall'alternarsi delle pietre rosse e bianche nella facciata. Lo stesso alternarsi di pietre di vario colore si rivede, ma in forma più rozza ed irregolare, nel battistero mero-

vingio di Poitiers; negli edifizi anglo-sassoni è più frequente il timpano acuto in luogo dell'arco. Ma a Lorsch anche questi motivi dello stile indigeno appaiono in forma più artistica, armonizzati coi motivi greco-romani.

Oltre a questi edifizi, che hanno origine da speciali condizioni favorevoli, vi sono le chiese, nelle quali perdura il piano delle antiche basiliche cristiane. Rimangono i resti delle due chiese fondate da Eginardo, cioè delle chiese di Michelstadt (Steinbach)

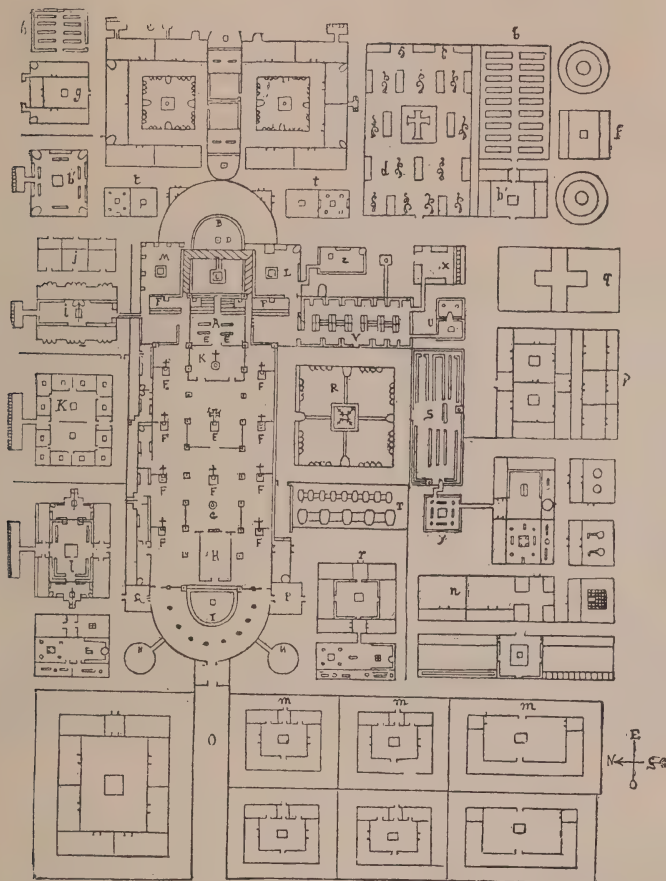



Fig. 127. Pianta d'un monastero, nell'archivio dell'abbazia di San Gallo.

nell'Odenwald (fig. 125) e di Seligenstadt, alle quali sono da aggiungere la parte più antica della chiesa di S. Castore a Coblenza, consacrata nell'836, e la chiesa di S. Michele sul Monte Santo presso Heidelberg (883). Le navate sono divise da pilastri quadrati e terminate da un transetto con tre absidi, che dà alla pianta la forma di un T (*crux commissa*). Nelle proporzioni delle singole parti si osserva una rara chiarezza e precisione; il lavoro tecnico è accuratissimo. Nella cottura dei mattoni, nella preparazione delle malte, nella muratura sopravvivono le buone tradizioni romane, che nella chiesa di S. Michele apparivano anche nelle sagome dei pilastri e delle basi; nella sapiente disposizione degli ambienti non si può non riconoscere un profondo studio della teoria.

I principali edifizi del periodo carolingio sono i conventi. Sia in Francia (Centula

o S. Riquier, Fontanellum o Vandrille, ed altri) che in Germania sorsero molti conventi di Benedettini, che presto arricchirono e si diedero tosto a rendere stabili e decorose le chiese che dapprima erano state costruite in modo provvisorio. Di qui principalmente s'inizia il progresso dell'architettura dal secolo IX all' XI. Dei grandi edifizi di Fulda non rimane che la chiesetta di S. Michele (802), e neppur questa intatta. Sopra la cripta circolare sorgeva una cupola sostenuta da otto colonne con capitelli arcaicizzanti e chiusa da un ambulacro rotondo (fig. 126). Anche la chiesa ed il convento di S. Gallo, opera dell'abate Gozberto (816-837), cedettero il posto ad una nuova costruzione; ma nell'archivio dell'abbazia si conserva una grande pianta del tempo, disegnata su pergamena (fig. 127), che ci mostra il convento qual era, ed ha tanto maggior valore in quanto, non tenendo conto delle accidentalità del terreno,

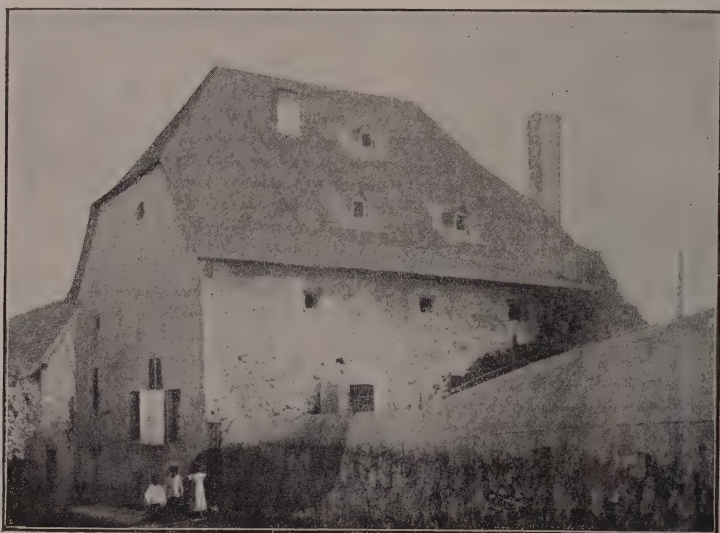



Fig. 128. La « casa grigia » di Winkel nel Rheingau.

è in certo modo una pianta modello; si vedono in essa, in embrione, tutti i concetti costruttivi che furono poi sviluppati nei secoli seguenti. La chiesa sorge in mezzo ad un gruppo di fabbricati, cioè a mezzodì il convento propriamente detto col dormitorio ed il refettorio, a tramontana l'abbazia e la scuola, a levante l' infermeria ed il noviziato, ed a ponente e nella cerchia esterna l'economato. Della chiesa si ammira la vastità e la ricca membratura. Due torri rotonde proteggono l'entrata; la navata centrale è separata dalle laterali mediante colonne. Sopra la cripta, ormai d'uso generale nelle grandi chiese, sorge a levante il coro rialzato. Anche a ponente la chiesa si chiude a semicerchio, formando un altro coro, del quale è provata l'esistenza in Occidente dal secolo VIII in poi (Centula), ma usato molto prima in Egitto e nell'Algeria (Orléansville, Erment, Telepte) e richiesto dal doppio culto di queste chiese. Quando una chiesa era dedicata a due Santi, ciascuno aveva la sua sede di culto. In Germania il doppio coro è frequente nelle grandi chiese collegiate e nelle cattedrali fino al secolo XII; così a Fulda, S. Emmerano di Ratisbona, Reichenau, Brema, Hildesheim.

Carlo Magno eresse con grande magnificenza le regge di Aquisgrana, Worms, Francoforte sul Meno, Tribur, Ingelheim e Nimega; i suoi successori continuarono ad abbellirli ed arredarli. A dirigere i lavori in Aquisgrana, che doveva essere la seconda Roma, fu chiamato Ansegi, educato in Vandrille, e dopo di lui Eginardo, che si applicò con ardore allo studio di Vitruvio e dei problemi costruttivi, per i quali procurava di risalire ai modelli.

Fig. 129. Carlo Magno (?). Statuetta nel Museo Carnavalet di Parigi.

Le notizie che abbiamo non sono sufficienti a darci un'idea sintetica delle regge carolingie. Il corpo centrale doveva essere una chiesa od una sala, forse collegata con cortili chiusi. Ad Ingelheim c'era un salone preceduto da un atrio con vôlta a botte, nel quale l'effetto principale era prodotto dall'alternarsi di conci rossi e giallicci di pietra arenaria. Il salone a tre navate era chiuso da un'esedra volta a mezzodì. Il tetto, probabilmente di legno, posava sopra colonne di pietra con capitelli scolpiti. La casa grigia di Winkel nel Rheingau (fig. 128) si crede che sia dell'850 e che sia stata costruita e posseduta dal dotto abate Rabano Mauro, noto come amico delle arti.

Ben poco rimane, e lo si comprende, di opere di pittura e scultura del tempo

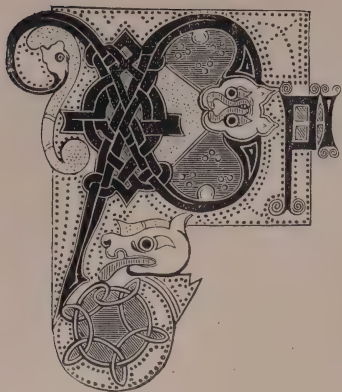



Fig. 130. Iniziale irlandese.

di Carlo Magno. Gli ornamenti plastici venivano in gran parte dall'Italia, donde l'Imperatore traeva bronzi, capitelli e tavole di pietra con musaici. Si sa tuttavia che ad Aquisgrana si fondevano bronzi, arte ben nota in questo periodo anche nell'Alta Italia. Gli artisti carolingi si attenevano strettamente all'ultimo stile provinciale romano; del che è una prova una statuetta equestre di bronzo (fig. 129), che appartenne al tesoro della cattedrale di Metz, ed oggi è nel Museo Carnavalet di Parigi. Le si dà il nome di Carlo Magno, e certo rappresenta uno dei primi Carolingi; è opera del periodo che va da Carlo Magno a Ludovico il Pio. Che gli scultori del Medio Evo fino al secolo XI prendessero a modello l'arte gallo-romana, è provato anche da altri esempi. I capelli a volute, la forma delle teste, il disegno duro e simmetrico delle vesti sono cose troppo costanti perchè si possa credere ad un puro caso. Nella cupola della cattedrale d'Aquisgrana ogni traccia di pittura monumentale o di musaico (non certo opera di artisti del paese) è scomparsa; nulla rimane del ciclo di pitture storiche e bibliche nel palazzo imperiale di Ingelheim, del tempo di Ludovico il Pio. Anche dalle pitture di varie chiese conventuali (Fontanellum, Fulda, San Gallo) non sono rimasti che i nomi dei pittori, e le scritte esplicative (*tituli*) dei quadri. Possediamo in compenso un gran numero di manoscritti miniati (salterii, evangeliarii, sacramentarii, dai quali derivarono più tardi i messali, bibbie, ecc.), dai quali possiamo ricavare una sufficiente cognizione dell'indirizzo e del valore della pittura nell'età carolingia.

Fig. 131. Frontispizio d'un evangeliario irlandese, tra il VII e l'VIII sec.

Per i popoli settentrionali convertiti al Cristianesimo le Sacre Scritture erano la fonte sia della fede che della cultura letteraria. Non appena impararono a scrivere si esercitarono di preferenza sui libri sacri; la venerazione che avevano per

essi appare dalle diligenti trascrizioni calligrafiche. I manoscritti illustrati bizantini o dei primi tempi del Cristianesimo hanno ornamenti magnifici (pergamene color porpora, lettere dorate), ma in generale il testo rimane disadorno, e l'illustrazione per lo più è costituita da quadretti, eseguiti con tecnica accurata da pittori di professione. Al contrario nei manoscritti settentrionali l'ornamento artistico si estende anche al testo; l'amanuense ed il pittore sono strettamente associati, anzi il più delle volte sono una persona sola. Le iniziali occupano uno spazio sproporzionato, ed intorno ad esse si affollano gli ornati variopinti, cosicchè quasi scompaiono le linee principali. I disegni a colori incominciano e talora invadono le pagine; gli ornati sono per eccellenza l'espressione del senso artistico nazionale, e ciò avviene perchè per essi mancano modelli antichi, così frequenti invece per le figure. Il carattere nazionale è più evidente che altrove nei manoscritti irlandesi, che in gran parte ripetono le antichissime forme elementari; gli ornati consistono in meandri e nastri intrecciati, che finiscono in teste di animali, specialmente di uccelli, ed in corpi di serpenti; si potrebbero definire ornati a strisce (fig. 130). La passione dello scrivere unita a quella dei viaggi, proprie dei monaci irlandesi (scozzesi), spiegano la diffusione dei manoscritti irlandesi fino a S. Gallo ed a Würzburg; ma tali opere non ebbero un'influenza decisiva nell'arte occidentale, della quale la miniatura irlandese non è che un ramo presto inselvatichito. Nelle strane figurazioni irlandesi si cerca invano una fantasia originale e suscettibile di progresso; chi paragoni i codici più antichi, ad esempio l'Evangeliario del Collegio della Trinità a Dublino (Book of Kells), del secolo VII, coi più recenti di S. Gallo, ben vede come i modelli derivati dall'arte latina, sotto la mano dello scrivano non preoccupato che dei fregi calligrafici, perdessero anche l'ultima traccia di naturalezza (fig. 131). Gli artisti irlandesi non trovano forme nuove, e non sono neppure, come i miniatori anglo-sassoni e franchi, abili narratori, ma solo ripetono in forma calligrafica gli antichi tipi cristiani. L'ornamento irlandese fu adottato dagli Anglo-sassoni e dai Franchi solo in quanto corrispondeva al senso della forma proprio a tutto il Nord. Presso i Franchi agl'intrecci e alle linee attorcigliate si mescolano i viticci di rami e di foglie (fig. 132); e soltanto sul suolo anglo-sassone e franco sorgono le scuole d'arte che

Fig. 132. Iniziale dalla Bibbia di Carlo il Calvo. Parigi, Biblioteca Nazionale.

provocheranno un progresso. Entrambe le scuole si attengono strettamente alle forme antiche cristiane e, benchè ci manchino quasi tutte le opere in miniatura che segnerebbero il passaggio dal secolo VI all'VIII, siamo però in grado di seguire quest'arte nel suo sviluppo. Dal convento di S. Agostino in Canterbury si salvarono alcuni manoscritti (Evangelio purpureo nel British Museum, Evangeliario a Cambridge), che

Fig. 133. Dall'Evangeliario di Carlo Magno (781). Parigi, Biblioteca Nazionale.

secondo ogni probabilità derivano dalla preziosa raccolta di libri regalati da papa Gregorio Magno alla pia fondazione anglo-sassone; non sono originali ma copie, il che è specialmente evidente nell' Evangeliario di Cambridge, pur troppo incompleto, opera forse del VII secolo, e strettamente conforme ad un modello più antico. In un foglio sta l'Evangelista (Luca) seduto su di una sedia con cuscino, dentro una nicchia chiusa ai lati da due colonne corinzie e in alto da un fregio. Fra le colonne, in piccoli campi, sono figurati gli avvenimenti narrati dall'Evangelista stesso, con una

Fig. 134. San Giovanni Evangelista. Dal codice d'Ada a Treviri.

disposizione che ricorda il fine didattico delle rappresentazioni bibliche nelle tavole figurate dei primi tempi cristiani: tempi a cui ci riconducono anche l'atteggiamento tranquillo degli Evangelisti, i partiti di pieghe relativamente esatti e più di tutto la

Fig. 135. La creazione dell'uomo ed il peccato originale. Da un codice di Bamberga.

succinta rappresentazione delle storie bibliche, delle quali è resa solo la sostanza. In tutto ciò le antiche tradizioni cristiane sono evidenti. Una serie di tavolette eburnee del primo millennio mostrano la stessa disposizione (il campo centrale maggiore, colla figura principale, circondato da piccoli campi con episodi storici) ed inducono ad ammettere una più antica sorgente comune. Così l'Evangeliario di Cambridge è un evidente esempio di miniatura precarolingia. Il solo progresso consiste nella tendenza a separare la figura principale da quelle del contorno; ma queste ultime rimasero fino al secolo X ordinate in fila sopra un solo foglio; le immagini isolate non appaiono che più tardi, e poco a poco. Nelle figure principali ed in quelle dei titoli, che si ripetono continuamente, la fantasia delle generazioni posteriori non osò emanciparsi dalla tradizione, che l'antichità faceva veneranda; certe forme dell' antico Cristianesimo sopravvivono nel periodo carolingio ed anche più tardi. Tali sono le immagini di Cristo (fig. 133) e degli Evangelisti, di Davide coi suoi cantori e danzatori, e specialmente le cosidette tavole ca-

Fig. 136. Dalla Bibbia di Carlo il Grosso, ora in S. Paolo a Roma.

noniche, figurate ad archi riccamente ornati e sorretti da colonne, dentro i quali sono scritte le concordanze dei quattro Evangeli. Il motivo degli archi, tratto dalla pittura murale, è siriaco, e così pure la frequente rappresentazione della Fontana della Vita. Anche la Majestas Domini, frequentissima nella miniatura carolingia, ha riscontro nell'arte orientale. Soltanto nelle illustrazioni del testo si rivela una concezione originale.

Fig. 137. S. Matteo. Dal « Codex millenarius » di Kremsmünster.

Come nell'età precarolingia classifichiamo i manoscritti, secondo il carattere delle iniziali e degli ornati, in longobardi, gotici-occidentali, franchi ed irlandesi, così dividiamo i manoscritti carolingi miniati in vari gruppi, secondo le varie scuole artistiche o calligrafiche a cui appartengono. Abbiamo sicura notizia dell'esistenza di siffatte scuole a Winchester in Inghilterra, a Metz, a Tours (dove fu operosissimo Alcuino), a Reims, a S. Dionigi, a Corbia, ad Orléans, a Fulda, a S. Gallo, ecc.; conosciamo anche i nomi di parecchi calligrafi, e siamo in grado di determinare esattamente le particolarità di ciascuna. Le opere magnifiche ordinate da Carlo Magno, sopratutto alla famosa « Schola palatina » (gli Evangeliarii del Tesoro di Vienna, di Aquisgrana e di Brusselle), si attengono più strettamente alla tradizione, sono più sobrie negli ornamenti, e si distinguono per nobile semplicità ed accurata esecuzione a tempera. Tra le opere della scuola di Metz, nelle quali è evidente l'aspirazione a creare qualche cosa di nuovo, è da citare il codice di Treviri, detto di Ada, dal nome di una sorella di Carlomagno, che forse lo fece eseguire (fig. 134); i tratti caratteristici di questo codice si rivedono negli Evangeliarii di Abbeville, del Vaticano e del British Museum. Anche l'Evangeliario di Ludovico il Pio, proveniente da Soissons, ed il Sacramentario di Drogone hanno pregi non comuni. È della scuola

di Metz anche l' Evangeliario, eseguito per Carlo Magno dal monaco Godescalco tra il 781 ed il 783, contenente un ciclo di storie che deriva da fonti siriache (Parigi, Biblioteca Nazionale — fig. 133). La scuola di Tours, che da principio si attenne fedelmente alla maniera ornamentale anglo-sassone, sotto l'abate Adelardo accolse motivi ornamentali classici ed antiche figurazioni cristiane, e raggiunse il sommo nella Bibbia di Bamberga (fig. 135), in quella di Alcuino (British Museum) ed in quella che fu offerta dal conte Viviano (845-850) a Carlo il Calvo. Nello stesso modo progredì la scuola di Reims (Evangeliario di Epernay); invece in quella di S. Dionigi si sente fortemente l'influenza iro-scozzese. La scuola di Corbia, tanto pregiata nella seconda metà del IX secolo, curava sia gli ornati che le figure e storie bibliche; da

Fig. 138. Battesimo d'ebrei. Dal codice di Wessobrunn a Monaco.

essa uscirono i manoscritti fatti per Carlo il Calvo, cioè il Salterio parigino eseguito da Liutardo tra l'842 e l'869, il Libro d'oro del Tesoro di Monaco ed il Codice aureo di S. Emmerano, opera di Liutardo e Berengario (870). Molto inferiore a queste opere, sia nel disegno che nella tecnica, è la Bibbia di S. Paolo a Roma (fig. 136), miniata da Ingoberto per Carlo il Grosso (881-888), la quale però contiene un ciclo di figurazioni molto più ampio. Il « Codex Millenarius » dei Benedettini di Kremsmünster (fig. 137) e l'Evangeliario di Cividale si attengono, senza imitazione servile, all'esempio dei monumenti della miniatura, quale fiorì al servizio della corte carolingia; invece la scuola di S. Gallo, che era stata lungamente sotto l'influenza anglo-sassone, specialmente nell'importantissimo Salterio aureo della fine del secolo IX, si accosta ad uno stile che ha del disegno a penna, stile che già si vede, in forma molto rozza, in un manoscritto di Monaco che proviene da Wessobrunn (circa l'814; fig. 138) e continua fino all'Apocalisse di Treviri. La scena è disegnata con vivacità e chiarezza: la tempera solita lascia il posto ad un acquarello trasparente in

toni di seppia. Anche i manoscritti per uso della Corte imperiale, posteriori, hanno tendenze conservatrici, e più che le tendenze della fantasia popolare rivelano l'abilità tecnica degli artisti. Quella noi rintracceremo piuttosto nelle opere di artisti provinciali che aspirano quasi esclusivamente ad esprimere con chiarezza e con fedeltà quanto è detto nel testo e mirano all'espressione più che alla bellezza delle forme. Nella così detta Bibbia di Alcuino del British Museum (scritta a Tours, ma dopo Alcuino), le figure di Dio Padre e dei primi genitori sono brutte con quelle teste e quelle mani grandi, i corpi miseri, le carni d'un colore rosso, ombreggiate di linee rossicce, bruttezza che il troppo oro adoperato fa più evidente; dorate infatti sono

Fig. 139. Gesù risana il paralitico. Dal codice d'Egberto a Treviri.

le vesti del Padre Eterno, e persino gli alberi! Eppure il fatto è rappresentato con chiarezza, anzi con evidenza. Se in questa Bibbia d'Alcuino e in altri manoscritti dei secoli IX e X si sente in certo modo il vecchio in lotta col nuovo, la tradizione in contrasto con l'impulso creatore, vediamo in un altro gruppo di manoscritti che l'artista non tiene quasi in alcun conto la tradizione ed esprime direttamente le sue idee e il suo sentimento. Scompare la forma pittorica, sostituita da un disegno a penna eseguito sommariamente, e talora leggermente colorito; le figure sono buttate giù, senza rispetto alle più elementari norme prospettiche ed anatomiche. Ma l'invenzione dei quadri spetta per intiero agli artisti, che non copiano alcun modello, e tutto deriva dalla loro fantasia; vi si manifesta una singolare intuizione poetica, che si impadronisce del soggetto, e sa dar forma concreta alle idee più astratte. Il più celebre esempio di questo genere è il Salterio di Utrecht, scritto nell'abbazia di

Hautvillers nei primi decenni del secolo IX. Ogni salmo è illustrato da una tavola, divisa in parecchie storie, non senza un certo ordine. Il soggetto, tolto da alcuni

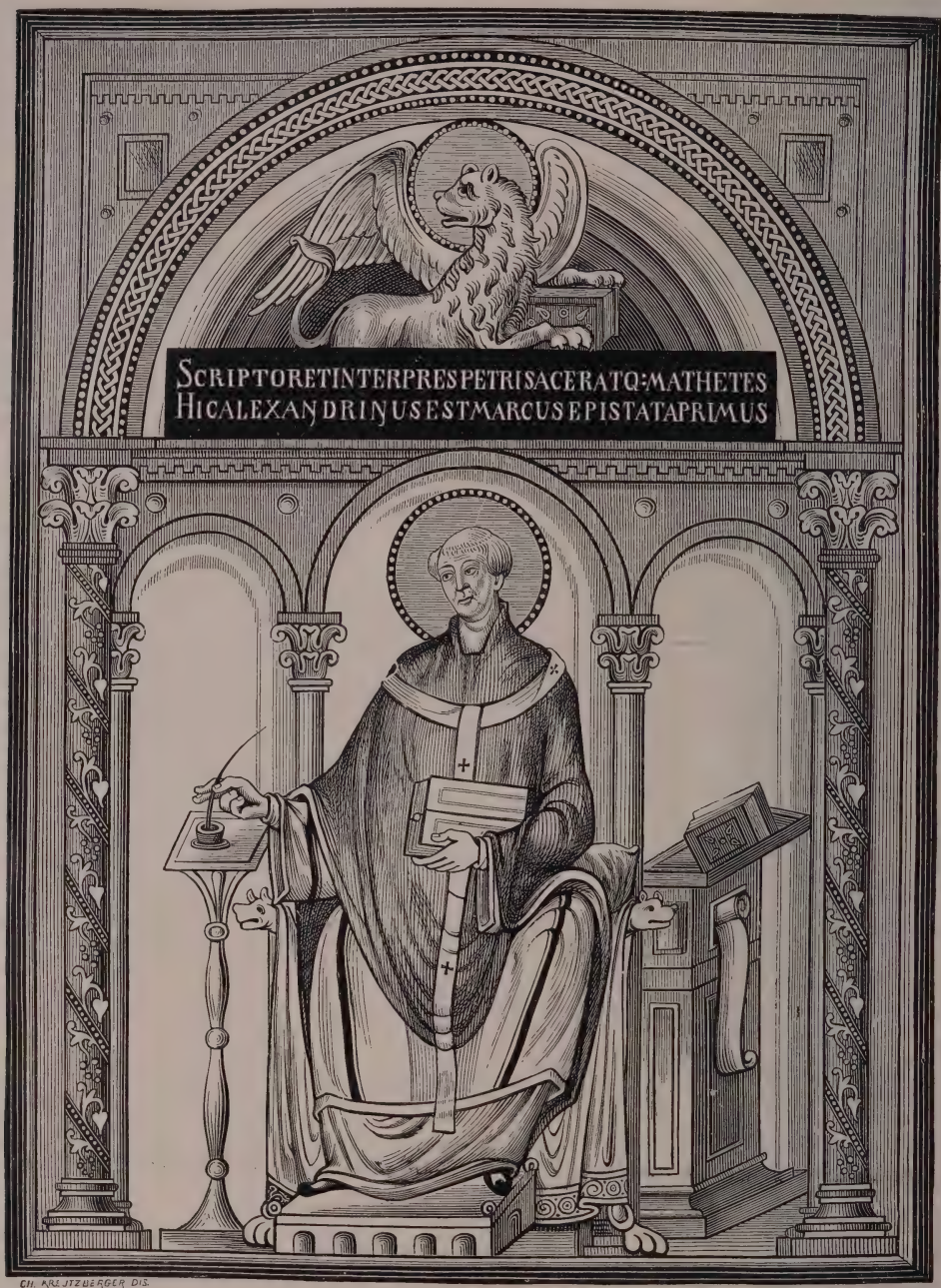



Fig. 140. L'Evangelista Marco. Dal Codice aureo (X secolo) della Biblioteca Nazionale di Parigi. (Sauerland-Haseloff, *Il salterio dell'arcivescovo Egberto*).

versetti o frasi di ciascun salmo, è rappresentato in forma sensibile con meravigliosa perspicacia. Ad esempio, per l'illustrazione del salmo 107 sono scelti i versetti 10,

23, 36 e 37. I salterii germanici, illustrati con battaglie e trionfi — materia feconda, e conforme all'indole ed alla vita nazionale — contrastano coi più antichi salterii cristiani e bizantini, nei quali prevalgono i soggetti quieti ed idillici; anche nella tecnica e nella composizione questi ultimi si differenziano da quelli dell'Europa occidentale-settentrionale.

Fig. 141. L'Ascensione. Dal *Benedictionale* di Etelvoldo a Chatsworth.

I diversi gruppi o famiglie di manoscritti del periodo carolingio, diversi nella concezione, nella tecnica e nel grado di dipendenza dai modelli antichi, si ritrovano ancora nel secolo X, specialmente in Germania, cosicchè non a torto dell'età carolingia e di quella degli Ottoni si suol fare un solo periodo. I magnifici codici carolingi erano il modello più ovvio per i codici dedicati agli Imperatori Sassoni, od eseguiti per loro ordine. Le officine di quest'arte erano in alcuni conventi. Nei prodotti di queste varie scuole pittoriche è più facile scorgere i tratti comuni a tutte

che quelli particolari a ciascuna; onde è da ammettere che nell'età degli Ottoni esistesse, in luogo non ben determinato, una scuola centrale dalla quale le altre derivavano la tecnica e lo stile. Probabilmente la sede di questa scuola fu Treviri; infatti si cercò di dimostrare che ivi l'iconografia e la rappresentazione di soggetti biblici ed anche l'esecuzione tecnica hanno qualche cosa che esclude la derivazione da altra scuola. Il capolavoro dell'arte di Treviri è l'Evangeliario (fig. 139) eseguito circa il 980 dai monaci Cheraldo ed Eriberto di Reichenau per l'arcivescovo Egberto. Questo codice è ammirabile per la drammatica vivezza e semplicità della composizione; negli ornati vi si vede un ritorno ai motivi irlandesi. Non molto inferiori alle miniature di Treviri sono quelle dell'Evangeliario del Tesoro capitolare di Aquisgrana, dedicato da Liutardo ad Ottone III. Alla scuola di Treviri pare che si colleghi quella del convento di Echternach, dalla quale provengono l'Evangeliario di Ottone II a Parigi ed il manoscritto degli Evangelii di Gotha, eseguito per Ottone III tra il 983 ed il 992. Alla scuola di Echternach si attribuiscono pure l'Evangeliario di Brusselle ed il Codice aureo dell'Escorial; a quella di Treviri il Registrum Gregorii di Treviri e di Chantilly. Alla scuola di Reichenau, non esente da reminiscenze orientali, appartengono il Codice Petrosiano di Heidelberg, il Salterio dell'arcivescovo Egberto o Salterio Gertrudiano nel Museo di Cividale, eseguito da Rudberto arcidiacono di Treviri tra il 984 ed il 993, i Sacramentarii di Parigi, gli Evangelistarii dell'abbazia di Poussay e dell'arcivescovo Gerone di Colonia. Il pregio artistico delle figurazioni non è sempre lo stesso; caratteri comuni dei codici miniati del secolo X sono lo sfarzo ornamentale, i frontispizi ad imitazione di tappeti e di drappi, le grandi iniziali a colori, ed i festoni di variopinto fogliame. Nei frontispizi e nelle cosidette immagini cerimoniali è frequente l'imitazione di modelli carolingi, e la disposizione delle storie ed il disegno delle figure sono conformi all'antica tradizione romano-cristiana. Si noti che in generale fino al principio del secolo XI la

Fig. 142. Coperta d'avorio del Sacramentario di Drogone.
Già a Metz, ora nella Bibl. Naz. di Parigi.
(Monumenti artistici lorenesi).

tradizione non subì alcuna violenta interruzione, anzi si propagò, sebbene indebolita, da una generazione all'altra fino alla fine del millennio.

Oltre alle miniature tedesche del secolo X sono da ricordare i manoscritti figurati inglesi nei quali scompare l'antica tradizione irlandese, e si manifestano influenze

Fig. 143. L'incredulità di S. Tommaso.
Intaglio in avorio. Vienna, proprietà privata.

Fig. 144. Bassorilievo in avorio di Tutilo.
Dalla coperta dell'*Evangelium longum* di S. Gallo.

dell'arte carolingia. Disegnate e colorate a penna, e lievemente ombreggiate qua e là col pennello, le figurazioni, benchè rozze e inesperte, rivelano una singolar ricchezza di motivi nuovi, come, per es., in un salterio del British Museum, o nella parafrasi della Genesi del monaco Caedmon. L'influenza del gusto carolingio non signoreggia solo i bei fogliami stilizzati nel *De Virginitate* del vescovo Adelmo di Sherburn a Lambeth House presso Londra, ma anche il codice del re Edgardo

eseguito nel 966 a Winchester (British Museum). Dalla scuola di Winchester uscì pure il Benedizionale scritto prima del 970 da un cappellano Godemanno per il santo vescovo Etelvoldo di Winchester (963-984) e ornato con trenta miniature, colorite finamente a tempera (Chatsworth, Biblioteca del duca di Devonshire). Sotto Etelgardo, che fu arcivescovo di Canterbury nel 989, si eseguì probabilmente un messale trattato nello stesso stile (Rouen).

Altre prove di questo sopravvivere dell'antica tradizione cristiano-romana su suolo tedesco l'abbiamo, oltre che nelle miniature, nelle pitture murali della chiesa del convento di S. Giovanni a Münster nei Grigioni, ed in quella di S. Giorgio ad Oberzell (Reichenau, fine del X secolo), che sono il più antico esempio che ci rimanga di navata ornata con pitture. Sopra le colonne variopinte si stendono su ogni parete quattro quadri che rappresentano i miracoli di Cristo. Il soggetto tratto dagli Evangelii, il modo di rappresentare Cristo come un giovinetto imberbe, il disegno delle vesti, lo sfondo architettonico ricordano l'antica arte cristiana, e così i motivi delle cornici, sopratutto i meandri disegnati in prospettiva. Alcuni tratti ingenuamente efficaci, come l'esprimere il lezzo del cadavere col gesto degli astanti che si turano il naso, rendono più viva e più vera la scena (Tav. V). La scelta del soggetto, cioè i miracoli di Cristo, costituisce una analogia tra le pitture di Oberzell e le reliquie di pitture rimesse in vista nel 1904 nelle pareti superiori della navata principale della cappella di Goldbach presso Ueberlingen (Baden); nello stile e nel disegno delle figure è evidente la maniera della scuola di Reichenau; certi particolari hanno riscontro in miniature di questa scuola tra il secolo X e l'XI.

Qualche cosa dell'antica tradizione cristiana si vede persino in alcuni intagli d'avorio dei secoli IX e X, massime nelle figure di Cristo, della Madonna degli Angeli, derivate da tipi molto antichi, ed anche negli ornati. L'intaglio in avorio al tempo dei Carolingi e degli Ottoni fu molto coltivato in Germania, ed in Francia a Tours, Sens, Poitiers e Metz, e con maniera più libera a Reims, come appare dalla coperta d'avorio del Salterio di Carlo il Calvo, oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Tra i lavori di Metz è specialmente famosa la coperta d'avorio del Sacramentario di Drogone (fig. 142). L'esempio che veniva di Francia produsse i suoi effetti anche nei lavori d' intaglio della scuola renana e della sassone, che dapprima non andavano molto più in là del copiar modelli antichi. Una reminiscenza tra classica e cristiana primitiva si vede nella coperta di un codice del convento di Lorsch, appartenente al cosidetto gruppo dei manoscritti di Ada (Roma, Vaticano; Londra, Museo di South Kensington) ed in due coperte di codici, che un tempo appartenevano al Salterio di Vienna n. 1861 ed oggi sono a Parigi. Il capolavoro della scuola renana è il dittico di Tournai. Dalla regione renana o dalla Lorena provengono probabilmente due sottili tavolette, l'una delle quali figura l'incredulità di S. Tommaso e l'altra Mosè che riceve le tavole della Legge; i caratteri delle loro iscrizioni paiono del secolo X (fig. 143). Oltre al senso plastico e ad una relativa naturalezza, vi è da notare l'elegante esecuzione dell'orlatura d'oro. Opere eccellenti della scuola sassone sono il Reliquiario detto di Enrico I a Quedlinburgo, il rilievo della coperta dell'Evangeliario di Echternach a Gotha, che nell'esecuzione ha carattere germanico settentrionale, le pile dell'acqua santa del tempo di Ottone II ad Aquisgrana ed a Pietroburgo, e le coperte d'avorio intagliato di alcuni codici provenuti alla cattedrale di Bamberga dall'eredità di Enrico II (oggi a Monaco). Appunto in queste opere,

PITTURA MURALE NELLA CHIESA DI S. GIORGIO AD OBERZELL DI REICHENAU.
(KRAUS, « Le pitture murali della chiesa di S. Giorgio ecc. » — Friburgo, Herder).

sebbene l'insieme senta ancora dell'antica arte cristiana, già si vede una certa vivacità di rappresentazione ed una non comune abilità nella composizione delle figure. Alquanto impacciata è invece la scuola tedesca meridionale, della quale si vuole da alcuni seguire le tracce da S. Gallo fino a Salisburgo ed a Kremsmünster. Se l'artista arrischia una sua invenzione, come fa il nomade ed ingegnoso monaco di S. Gallo, Tutilo (m. dopo il 912), quando nel campo inferiore della sua tavola (fig. 144) rappresenta S. Gallo coll'orso, lo tradisce la mancanza di senso plastico e la povertà di forme, che contrastano col suo squisito senso ornamentale, paragonabile a quello che appare nelle miniature di S. Gallo dello stesso tempo. Le vesti sono tratteggiate come nelle miniature; ma è lodevole l'ingenuo e vivace sentimento della natura. Somiglianti nello stile ai rilievi di Tutilo sono due tavolette, esistenti fino dall'872 nel convento di S. Gallo (codice n. 53). Di ciò che sapeva fare l'oreficeria nell'età carolingia abbiamo un documento nel famoso calice di Tassilone (fig. 145) nel convento dei Benedettini di Kremsmünster (Austria superiore); una iscrizione attesta che esso fu donato dal duca Tassilone, deposto nel 788. La tecnica di questo calice di rame, in parte sbalzato ed in parte fuso, con ovali di lamina d'argento contenenti figurazioni ed ornati di niello e d'oro, lo fa somigliare grandemente agli oggetti rinvenuti negli scavi della regione alemanna. È schiettamente germanico anche l'ornato a nastri ed animali, che ha del merovingio con qualche reminiscenza irlandese. Ma il più perfetto prodotto dell'oreficeria tedesca nel X secolo è lo scrigno di S. Andrea, nel tesoro della Cattedrale di Treviri; esso serviva di reliquiario e di altare portatile, ed appartiene al tempo del grande arcivescovo Egberto (Tav. VI).

Fig. 145. Il calice detto di Tassilone a Kremsmünster. (Seconda metà del sec. VIII).

L'avorio, l'oro in lamina, gli smalti ad alveoli, le gemme formano un accordo di colori simile a quello della coperta del codice di Echternach a Gotha. Lo scrigno di S. Andrea è il capolavoro dell'officina del convento di S. Massimino a Treviri, venuta in gran fiore al tempo dell'arcivescovo Egberto; oltre allo smalto ad alveoli (cloisonné), nella tecnica e nello stile analogo ai lavori bizantini, vi si vede un'altra maniera di smalto più antica, venuta di Francia o d'Italia. Nel tesoro della Cattedrale di Essen c'è un candelabro di bronzo, eseguito a Bisanzio per commissione dell'abbadessa Matilde (973-1011) ed una croce donata dalla stessa

Fig. 146. Rilievo d'argento nella Cattedrale di Aquisgrana.

Matilde e da suo fratello Ottone, duca di Svevia e di Baviera; quest'ultima è notevole perchè opera di un maestro che senza dubbio imparò l'arte dai Bizantini, ma lavorò con piena libertà. Nel rilievo d'argento figurante S. Matteo, sul pulpito della Cattedrale di Aquisgrana (fig. 146), si osserva con meraviglia la tarda imitazione della miniatura carolingia. La cappella *Sancta Sanctorum* di Roma ha nel suo tesoro una croce d'oro gemmata, per la quale il papa Pasquale I (817-824), come è attestato da apposita iscrizione, donò una custodia d'argento (fig. 147) tutta a rilievi, che si crede opera di un artista franco.

Fig. 147. Coperchio della custodia d'argento della croce gemmata nel tesoro della cappella « Sancta Sanctorum » a Roma.
(Da: Grisar, *Sancta Sanetorum.* Friburgo, Herder),

SCRIGNO DI S. ANDREA.

Donato dall'Arcivescovo Egberto. Nel tesoro del Duomo di Treviri

Fig. 148. Ornato della chiesa di S. Pietro a Moissac.

C. — Svolgimento di forme d'arte nazionali.

I. — L'ARTE NORDICA NEI SECOLI XI E XII.

NELLA dedica dell' Evangeliario di Monaco di Ottone III, l'Imperatore è rappresentato in trono, circondato da personaggi recanti lo scudo e la spada e dai rappresentanti della Chiesa (fig. 149), mentre Roma, la Gallia, la Germania e la Sclavinia vengono verso di lui per rendergli omaggio. Vive ancora nell'arte l'antica idea secondo la quale l'Imperatore è il signore del mondo e il potente successore dei Cesari; e come i paesi sotto il suo dominio portano ancora i nomi tradizionali, così i loro rappresentanti appaiono nella forma trasmessa a loro dalla Roma orientale e dai Carolingi; alcune generazioni più tardi non saranno più queste le immagini che occuperanno le fantasie, ma un'unica dottrina legherà fra loro i popoli dell' Europa occidentale, congiunti anche dalle stesse istituzioni ecclesiastiche. Gli ordini claustrali dei Benedettini e dei Cistercensi non solo forniranno i coloni che bonificheranno i terreni incolti, ma colle continue comunicazioni fra le varie loro sedi finiranno col formare una lega internazionale. La lingua latina è sempre la lingua universale, lingua della scienza e della Chiesa; la stessa poesia latina non è ancor morta, nè è spenta del tutto l'influenza classica. Ciò si manifesta per esempio nell'uso frequente di elementi classici nell'ornato e nello stile architettonico dominante, in alcune personificazioni e nel modo alquanto schematico di riprodurre i tradizionali drappeggi. Perfino si copiano ancora le antiche statue (ad esempio il Cavaspine). Ma a tali elementi di coesione si oppongono altri e più forti elementi dissolventi. La civiltà non sgorga più da poche fonti centrali, diffondendosi ugualmente sul vasto territorio, ma sorge simultanea in molti punti mal collegati fra loro, e spesso indipendenti, ed ecco quindi obliate le tradizioni comuni, di modo che i diversi paesi manifestano con più libertà ed energia nelle loro creazioni il particolare carattere locale. Ma ciò non avvenne senza discapito delle facoltà tecniche. Gli artigiani e gli artisti, ridotti alle loro forze singole e privi di una più larga visuale, rimasero molto al disotto dei loro predecessori: tantochè, paragonato al periodo degli Ottoni, il secolo XI segna un forte regresso nella tecnica. Non più li soccorre il classicismo, perchè non sopravvive come organismo, ma si riduce ad opere isolate, a frammenti conservati dal caso o dissepolti, a qualche resto di edifizi, ed in massima parte ad oggetti d'arte minuta. Nel corso del secolo XI

non solo era decaduta l'industria, ma col senso della bellezza si andava spegnendo quello delle proporzioni e dell'armonia. Il mutamento nelle idee religiose, dovuto specialmente all'onnipotente ordine dei Cluniacensi, mutamento che culmina nel grande conflitto tra il Papato e l'Impero, produsse i suoi effetti anche nell'arte. Come poteva l'anima popolare, contristata e sgomenta, alla quale l'esistenza era dipinta coi più

Fig. 149. L'Imperatore Ottone III. Da un Evangeliario di Monaco.

foschi colori, come una colpa, compiacersi delle gioconde figurazioni e delle forme leggiadre? Nei primi tempi cristiani i morti erano attesi alla mensa dei Beati; ora li minaccia l'Inferno; le potenze infernali, vigili e presenti dappertutto, minacciano i mortali anche in vita; solo a prezzo della rinuncia a qualsiasi piacere mondano si acquista la santità. L'arte non può proporsi che un fine educativo, ma con mezzi severi; rappresenta di preferenza la lotta dell'uomo colle potenze infernali, con forme fantastiche, scegliendo ingegnosamente dalla Bibbia, ed in ispecie dai Salmi, i luoghi relativi a siffatta lotta. Appaiono strane ed orride forme di bestie; per rendere evidente la formidabile potenza delle tenebre si ricorre alle azioni più stravaganti e sibilline.

Ogni naturalezza scompare, tutte le linee si irrigidiscono. I corpi scheletriti sono avvolti in duri panneggiamenti, le teste esprimono una specie di struggimento o per lo meno il distacco dalla vita, l'ideale della mortificazione. Passa quasi un secolo prima che la fantasia si sottragga a questo incubo. Solo dalla metà del secolo XII in poi il senso della forma risorge, e con l'amore della vita e con la gioia e con l'agiatezza anche la fantasia riprende libero il volo e ritorna al senso della proporzione, della dignità e della grazia. Finora questo benefico mutamento non può essere spiegato che col progredire dei popoli nordici in virtù di una forza propria.

Dal principio del secolo XI fino all'inizio del XIII, l'arte porta il nome di arte « romanica », nome non completamente esatto, perchè induce facilmente nell'errata supposizione che in quest'arte i popoli romani rappresentino la parte principale; mentre corrisponde al vero solamente in quanto accenna ad una caratteristica essenziale di questo periodo artistico, nel quale il substrato di coltura romana viene sconvolto, senza essere però mai completamente abbandonato. Solo in questo senso il nome di arte romanica può essere mantenuto.

a) ARCHITETTURA.

Il sistema. Delle diverse forme d'arte, nelle quali si estrinseca l'attività creatrice del periodo romanico, l'architettura è certo la più interessante. Dalle notizie scritte risulta che non ci rimangono più che miseri avanzi di una smisurata ricchezza; alterati anche questi dalle sensibili tracce lasciate, nei pochi edifici romanici che ci rimangono, da tutte le generazioni successive. Spesso una costruzione del secolo XI rimane nascosta da ingrandimenti del secolo XII; le parti nuove sono in immediato contatto con le antiche; qualche volta anzi, mentre ancora durava lo stile romanico, si eressero nuovi cori e con nuovi soffitti si mutò l'impronta originaria. Ad ogni modo le opere architettoniche del periodo romanico abbracciano, meglio che le plastiche e le pittoriche, tale campo, a comprendere il quale i soli studi storici non sono guida sufficiente. La poca abilità tecnica è meno sensibile, il senso della forma ancora rudimentale e la mancanza di unità stilistica non impediscono all'alto sentimento religioso di esercitare anche inconsapevolmente una grande influenza sull'arte.

L'architettura romanica ha tali contrassegni caratteristici, che non è difficile distinguerla dalle altre, se si tenga conto soltanto delle chiese maggiori, edificate con intenzioni d'arte, e degli edifizi monumentali. Oltre a questi esistevano, ed in remote contrade esistono tuttora, molti edifizi di stretta necessità, privi d'ogni ornamento, nei quali le mutazioni di stile non lasciarono quasi alcuna traccia. A queste modeste fabbriche bastava la solida torre che serviva d'ingresso alla chiesa, uno spazio rettangolare per i fedeli, e l'abside dove collocare l'altare; tali sono le vetuste chiese alpine, le primitive chiese della Germania settentrionale, ed in generale le più antiche chiese popolari.

La chiesa romanica (poichè l'architettura si dedica in primo luogo alle chiese) ritorna al piano dell'antica basilica cristiana: una navata mediana con due navate laterali più basse e più strette. Spesso la chiesa è preceduta da un atrio, collegato con una torre, ed è chiusa ad oriente da un'abside. Un transetto frapposto tra l'abside ed il corpo anteriore dà alla chiesa la forma di croce latina. Non di rado c'è una seconda abside a ponente, alla quale corrisponde un secondo transetto occidentale.

È frequente anche la cripta sotto l'abside. L'atrio basilicale di solito è abolito. I chiostri a mezzodì della chiesa sono indipendenti dalla chiesa propriamente detta. L'ampio portale riccamente ornato non appare che nello stile romanico degli ultimi tempi; e allora lo strombo esterno è ornato di colonne, spesso straricche, che girano anche intorno agli archivolti. Il timpano sopra l'architrave della porta è ravvivato da bassorilievi. Ma più spesso la facciata non è che un muro chiuso con le torri ai lati e con poche aperture fatte più per chiudere solidamente la chiesa che

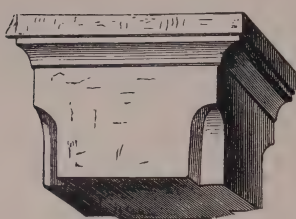



Fig. 150.
Pilastro con spigoli smussati, nella chiesa di Gernrode.

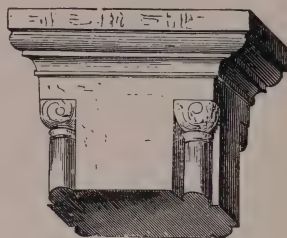



Fig. 151.
Pilastro con colonnine angolari, nella chiesa di Hecklingen.

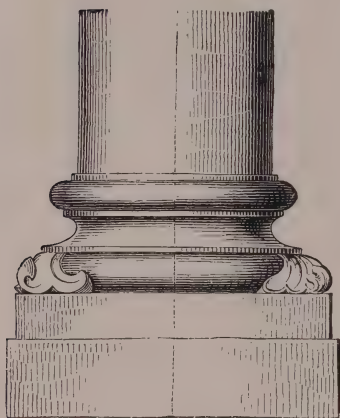



Fig. 152.
Base di colonna con foglie d'angolo, a Laach.

Fig. 153.
Capitello nella chiesa di S. Godardo a Hildesheim.]

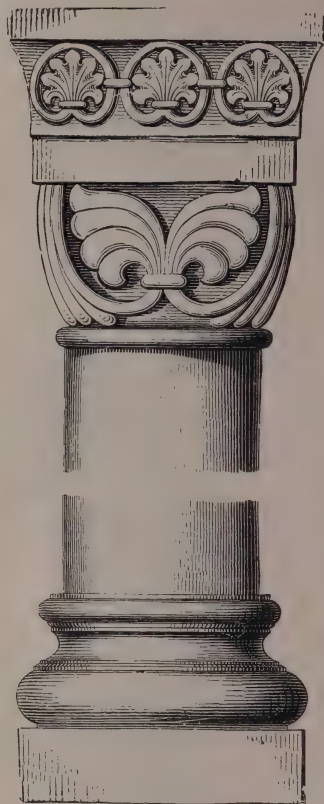



Fig. 154.
Colonna nella chiesa di Laach.

per invitare ad entrarvi. Nelle molte chiese conventuali ed in quelle collegiate la facciata aveva una importanza secondaria, perchè i monaci vi entravano dal convento. Disegnavano invece con una cura particolare la pianta circolare o poligonale della torre, che si elevava per molti piani con una singolare e piacevole leggerezza dovuta ai gruppi di finestre bifore e trifore. Nel quadrato centrale delle grandi chiese, formato dall' incrocio della navata maggiore col transetto, si collocò spesso una torre a cupola, ottagonale, col tetto in forma di erta piramide. E sovente avvenne che la torre conferisse al profilo dell'edificio una grande leggiadrìa pittorica.

I muri della navata mediana riposano talora su pilastri e talora su colonne; tal'altra invece colonne e pilastri si alternano, senza rispondere però ad una funzione essenzialmente diversa. Col progredire delle vôlte la colonna va perdendo di valore.

Dalla basilica a colonne si passa alla basilica a pilastri, di semplice struttura; essi posano sopra uno zoccolo e finiscono con un capitello che di profilo presenta una linea obliqua sotto l'abaco, ovvero ha la forma di un cércine od è composto di tori e di scozie distinti per mezzo di listelli (fig. 157). Gli spigoli talora sono smussati (fig. 150) o rientranti così da lasciare un vano riempito da colonnette (fig. 151). La struttura delle colonne è molto varia. La base conserva la forma attica, cioè una scozia tra due tori sopra il plinto quadrato (fig. 154). Talora più ripida, talora più espansa, e negli ultimi tempi alquanto appiattita, la base spesso è ornata di fogliami in corona, trecce e cordoni attorcigliati; dal secolo XII in poi, e prima che altrove in Lombardia, sugli angoli del plinto appare un piccolo rigonfio, che man mano si vien foggiando a foglia o ad animale fantastico (foglia d'angolo, foglia di protezione), e forma una elegante transizione dal plinto al toro (fig. 152). Il fusto delle colonne non seguiva alcuna regola, nè c'erano proporzioni fisse tra il diametro e l'altezza. Quando la colonna sostiene realmente un forte peso, si fa bassa e massiccia, quasi un pilastro arrotondato; quando invece è appoggiata alle pareti ad incorniciare le finestre, o inserita negli angoli dei pilastri, a fine di puro ornamento, per lo più è alta in modo sproporzionato al diametro. Il fusto, senza entasi nè scapo nè imoscapo, non è scanalato; da principio è dipinto, e poi animato da rilievi svariatissimi tolti all'arte tessile, da fogliami, viticci, scaglie ecc., di un gusto perfetto. La colonna comincia ad arricchirsi d'ornamenti nei portali dell'ultimo periodo romanico, e nel territorio romano l'arte medioevale continua ad usare il capitello a calice di foglie. I capitelli negli edifici di epoca vicina alla carolingia s'attengono ancora ai modelli romani. Ma disegno e modellato cominciano a declinare e per la scarsezza del materiale e per il poco esercizio tecnico; e nei capitelli del secolo XI a mala pena si ravvisa la foglia, raggomitolata nelle punte e coi contorni appena distinti. Solo verso la fine del periodo riappare il capitello a calice di foglie; ma l'esecuzione dei particolari, il forte rilievo dell'orlo, le nervature e i nastri ornati con teste di chiodi rammentano la tecnica metallurgica (fig. 155). Lentamente e gradatamente si tenta un passaggio dal fusto rotondo della colonna all'imposta dell'arco, di forma rettangolare. Il capitello favorito è quello cubico (fig. 161), l'origine del quale rimane oscura. In tutte le chiese romaniche gli archi a tutto sesto posano direttamente sulle colonne o sui pilastri della navata mediana e sopra s'innalzano i muri. La sezione dell'imposta dell'arco forma un quadrato, e la parte inferiore di esso lavorata a dado; invece la sezione della colonna forma un circolo e la sua figura fondamentale è un cilindro. Il capitello deve facilitare il passaggio dal quadrato al circolo: e dove tocca la colonna, al disotto, si arrotonda, per ridiventar quadrato in alto, quando incontra l'arco incombente. Le facce del dado arrotondato daranno origine, col progredire, a svariati ornamenti che si andranno adattando alla forma del capitello (fig. 154) e copriranno completamente il cubo facendolo scomparire (fig. 153). Anche i capitelli scolpiti a figure non sono rari. La colonna finisce con una lastra, dallo sguscio spesso riccamente sagomato; in origine dipinta, ebbe più tardi ornamenti plastici.

L'ornamento delle pareti sopra gli archi era per lo più pittorico; anche i tappeti colorati ebbero nella decorazione interna delle chiese una parte importante, secondo gli esempi orientali. Le modanature si limitavano a strette cornici, ricorrenti o lungo le pareti, o inquadranti le arcate (fig. 158). La parte superiore era interrotta dalle finestre, le quali, da prima piccole e disadorne, a poco a poco crebbero in

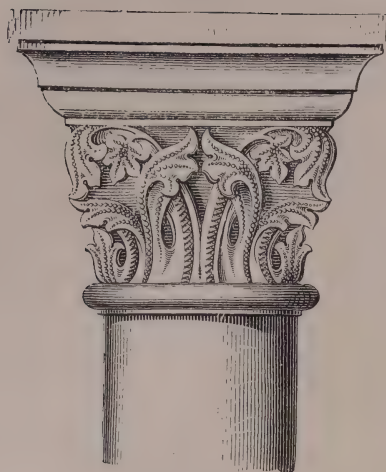



Fig. 155.
Capitello nel chiostro di Laach.

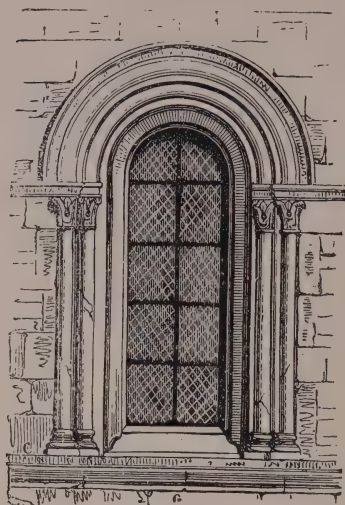



Fig. 156. Finestra incorniciata con colonne e archi. Châlons.

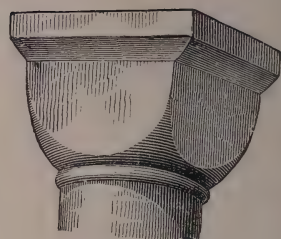



Fig. 161. Capitello cubico.

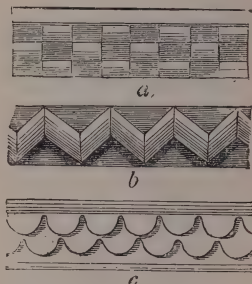



Fig. 162. Cornici romaniche.

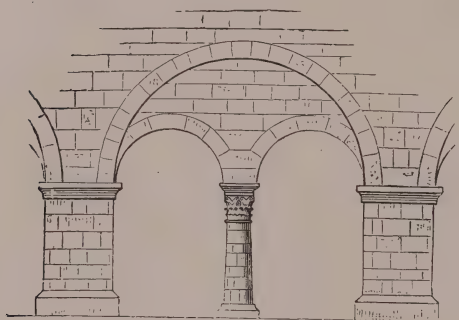



Fig. 157.
Arcate nella chiesa di Drübeck.

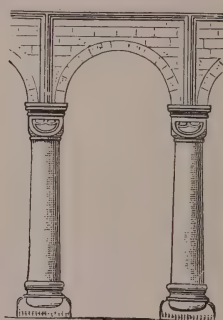



Fig. 158.
Arcate a Paulinzelle (Turingia).

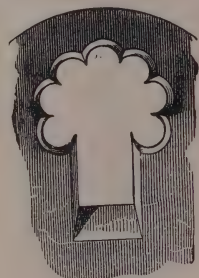



Fig. 163.
Finestra a ventaglio.

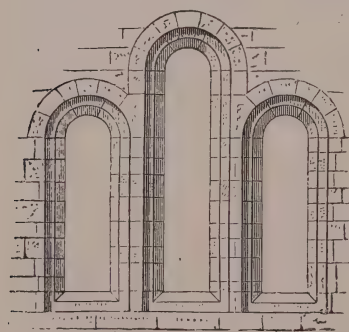
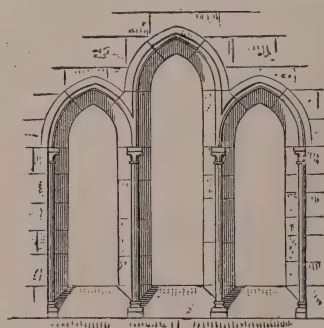



Fig. 159. Trifore.
a) a Lippstadt. *b*) a Marienfeld.

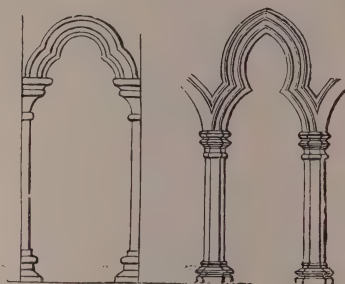



Fig. 160.
Archi lobati.

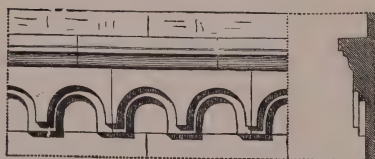



Fig. 164. Fregio romanico ad archetti pensili.

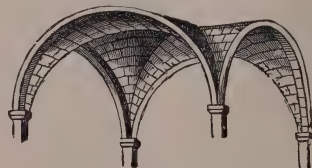



Fig. 165. Vôlta a crociera.

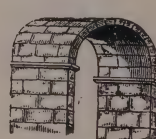



Fig. 166.
Vôlta a tutto sesto o a botte.

altezza e in ampiezza. Più tardi furono riunite a gruppi (fig. 159), incorniciate da colonne e da archi (fig. 156); si allargarono a ventaglio (fig. 163), e terminarono con archi a tutto sesto (fig. 159[a]) o ogivali (fig. 159[b]) o trilobati (fig. 160). Avevano uno sguancio fortemente inclinato, che favoriva l'entrar della luce: talora doppio, tal'altra solamente interno. Le finestre a ruota od a rosa con le graziose colonnine a raggiera si usarono specialmente ad ornamento delle facciate. Anche la struttura e la deco-

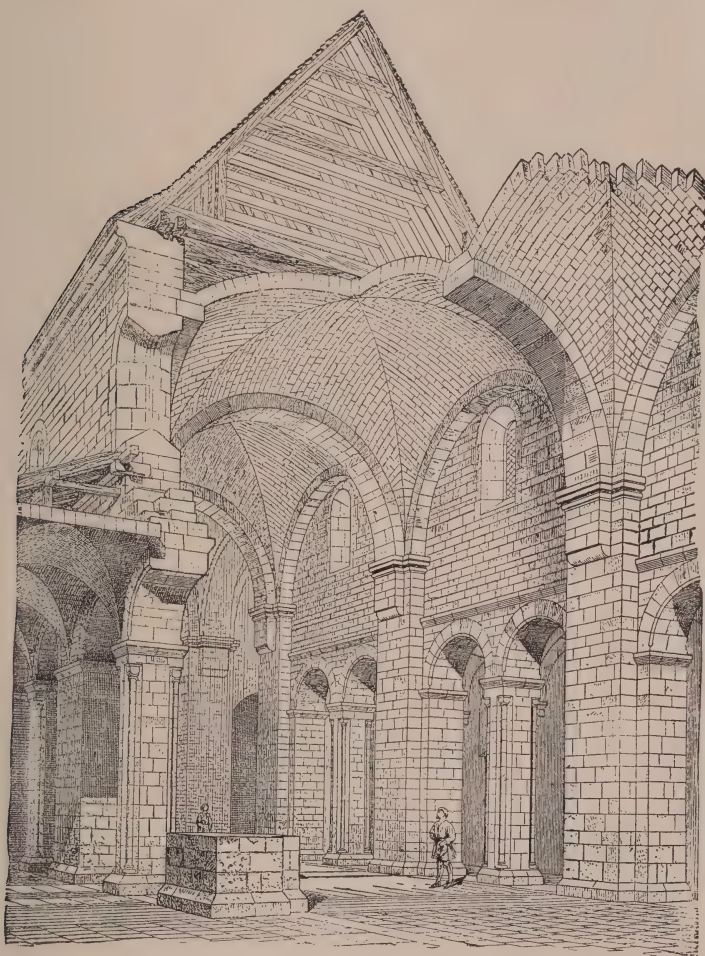



Fig. 167. Sistema di vôlte nella chiesa di Lippoldsberg (Kassel).

razione dei muri esterni prende una ricca e stabile forma solo nel secolo XII inoltrato. All'esterno stretti pilastri, poco sporgenti, chiamati lesene, interrompono verticalmente le pareti e le rinforzano; nelle chiese più riccamente costruite del secolo XII si vedono sporgere dal muro semicolonne o pilastri massicci, riuniti talvolta con archi che risaltano anche pel diverso colore della pietra. La soluzione più felice di questa forma sono le gallerie ad archetti d'origine italiana: un ordine di colonnine che sotto la sporgenza del tetto per lo più corre attorno all'abside e talora circonda la navata maggiore, il transetto e la torre quadrata. Tra lesena e lesena, a finire il

muro sotto il tetto, ricorre spesso un fregio di archetti pensili a tutto sesto, talvolta a piani ribassati (fig. 164), ora più semplice, ora più ornato, che insieme alle lesene raggiunge mirabilmente lo scopo d' incorniciare le pareti e d'interrompere la massa uniforme del muro. A sostenere il tetto, leggermente sporgente, servono le mensole e le cornici convesse, spesso animate da ornamenti somiglianti ad intagli in legno (fig. 162). La diversità tra lo stile romanico primitivo ed il più tardo non si palesa solo nell'efficace aggruppamento delle varie parti della chiesa (navate, torri laterali, cupola e torre principale) e nelle ricche decorazioni, che nei portali raggiungono il sommo della magnificenza, ma anche nel trionfare della costruzione a vôlta, che bandì il tetto piatto di legno, facilmente esposto all' incendio, come la basilica a colonne dovette cedere il campo alla basilica a soli pilastri. A dir vero l'arte delle vôlte non si era in tutto perduta; nei paesi di civiltà romana, o che avevano relazioni con Bisanzio, la tradizionale costruzione romana era sopravissuta, e si considerava la cupola come il più bel compimento dell'edifizio. La cripta sotto il coro era necessariamente costruita a vôlta, perchè sopra di essa gravava il piano della chiesa superiore; a vôlta era di solito l'abside e non di rado anche le strette navate laterali. Ma dalle vôlte parziali alla chiesa a vôlta il passo era così difficile che nelle diverse province non si arrischiarono a farlo nello stesso momento, nè allo stesso modo. In Germania, ad esempio, la vôlta era in uso nelle province renane, mentre la Svevia, la Baviera e la Sassonia serbavano ancora i soffitti orizzontali; in Francia i due sistemi occupano due territorii corrispondenti a quelli della lingua provenzale e dell'antica francese. In alcuni luoghi la semplice vôlta a botte (fig. 166) si usa nella navata di mezzo (dove per larghezza e per altezza era maggiore la difficoltà); predomina però l'uso della *vôlta a crociera* già perfezionata dai Romani. Ad intenderne facilmente la struttura si consideri la vôlta a crociera come risultante dall'incrocio di due vôlte a botte (fig. 165); queste attraversandosi l'una l'altra formano quattro vele triangolari che dovranno essere sostenute solo nei peducci, poichè le parti superiori si sorreggono a vicenda. La vôlta a crociera trasforma radicalmente l'architettura delle chiese. I pilastri a sostegno della vôlta sono come gli organi delle pareti della navata, che risulta divisa in campi

Fig. 168. Pianta del duomo di Spira.

quadrati, negli angoli dei quali sorgono i pilastri riuniti fra loro dagli archi e dai quali s'innalzano le vele (fig. 167). Così la navata forma un seguito ininterrotto di quadrati, segnati dai pilastri; ogni quadrato funge indipendentemente da campata e tutti insieme si sostengono reciprocamente. I quadrati della navata mediana sono più grandi di quelli delle navate laterali, quindi la somma delle vôlte è maggiore in queste che in quella. Due campate della navata laterale rispondono ad una della navata di mezzo (fig. 168). Questa disposizione, chiamata sistema romanico legato, provocò un'altra novità nello svolgimento della pianta delle chiese romaniche, e nell'uso dei pilastri. Poichè gli archi che dividono la navata di mezzo dalle laterali, e che pure riposano su pilastri, non sono così larghi come gli archi traversali della navata mediana, c'è una differenza nella forma dei pilastri sui quali essi appoggiano. Perciò i pilastri che reggono solamente gli archi traversali delle navate minori si alternano coi piloni che reggono queste e gli archi traversali della navata di mezzo (fig. 167-169). Col progredire dell'arte si imparò anche a costituire le vôlte sopra rettangoli allungati, e così fu tolta di mezzo la necessità di alternare i sostegni degli archi con quelli della vôlta; tutti i pilastri vengono ad adempiere la stessa funzione, ed hanno di conseguenza la stessa forma. E con questa trovata il sistema romanico legato fu abolito. Tutte le vôlte sorgono sulla stessa base, ed il piano dell'edifizio è molto semplificato. Un altro grande progresso nella costruzione delle vôlte sono gli archi di pietra viva, i quali sorgono dai pilastri non soltanto in senso traversale e longitudinale, ma anche diagonalmente. Le vele che finora si toccavano a spigolo tagliente, sono ora chiuse e collegate da costoloni (vôlte a costoloni); il che permette di costruirle di pietre leggere. Ma l'arte delle vôlte non raggiunse la perfezione se non coll'architettura gotica, che all'arco a tutto sesto sostituì l'arco acuto.

Fig. 169. Sistemi di vôlte dei duomi di Magonza (*a*) e di Spira (*b*).

Lo stile di transizione tra il romanico ed il gotico, nel quale si sente come una languida eco del primo e già appaiono i primi lineamenti del secondo, sebbene non manchi di caratteri suoi proprii, non costituisce tuttavia nella storia dell'arte me-

dioevale un periodo ben definito; da principio esso adopera l'arco acuto a fine puramente decorativo, ma in seguito progredisce fino ad adoperarlo con piena conoscenza della sua funzione costruttiva. Il nuovo sistema di vôlte toglie via la rigidezza del sistema romanico legato; la pianta dell'edifizio, pur non dipartendosi dalle linee fondamentali del periodo romanico, si svolge con maggior libertà.

L'abside, prima semicircolare con vôlta a semicupola, diventa poligona, con vôlta a costoloni; non sempre sotto l'abside vi è la cripta. La diversa disposizione delle vôlte ed il diverso modo di rafforzarle nei punti di contrasto appare anche all'esterno, dove alla lesena romanica si viene sostituendo lo sperone. Le torri collocate in varie parti dell'edifizio, con bell'accorgimento pittoresco, corrispondono pienamente all'indole di uno stile non avaro di

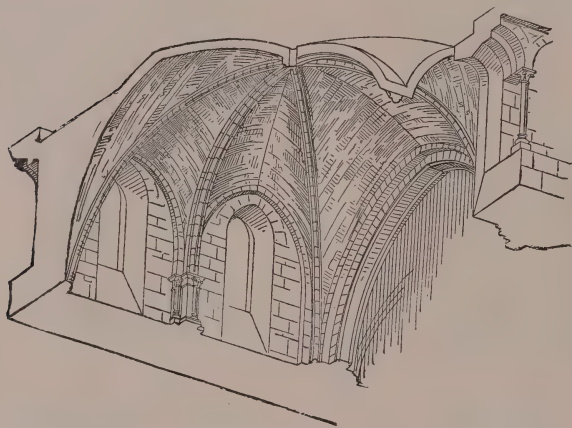



Fig. 170. Vôlta a costoloni divisa in sei vele. (Dehio e v. Bezold).

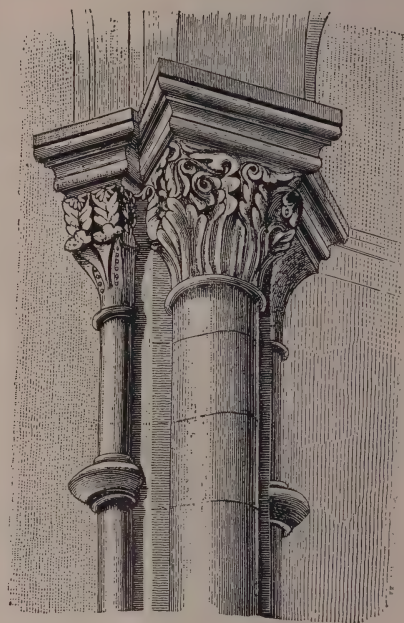



Fig. 171. Colonna con anelli sul fusto. (Dohme, *Architettura*).

ornamenti, il quale anche nel coronamento delle torri crea nuove forme svelte e leggiadre.

Le navate più alte suggeriscono l'idea di dare alla vôlta una struttura più leggera ed animata, ed ecco la vôlta suddividersi in parecchie volticelle collegate; prevale ancora la forma più semplice di copertura, cioè la vôlta a crociera, ma già si vedono vôlte di sei od otto vele (fig. 170); gli archi a fasce, i costoloni, i pilastri, gli archi acuti sono profilati con bastoni rotondi e scanalature. Le colonne, o siano intimamente collegate coi pilastri od abbiano una funzione decorativa indipendente, sono sempre molto sottili. Il toro inferiore della base, che conserva la forma attica sebbene più bassa, non ha più la foglia angolare e si rigonfia sul plinto. A mezzo il fusto è posto quell'anello così caratteristico dello stile di transizione (fig. 171), che in origine era una lingua di pietra che collegava la colonna col muro, e poi rimase come ornamento. Il capitello a calice, dalle foglie stilizzate e riunite in cespo, assume forme sempre più realistiche; i capitelli a dado vanno scomparendo.

La superficie delle pareti tra gli archi e le finestre in alto della navata mediana è avvivata da archi ciechi o da serie di trifore; sopra le navate laterali in alcuni

paesi, ad esempio nella regione renana, si costruiscono le tribune. Le finestre riunite in gruppi di due o più ed incorniciate da un arco cieco, sono il germe da cui si svolgerà la finestra gotica. Così i circoli o trifogli posti ad interrompere la superficie del muro sopra una coppia di finestre ed altrove, accennano già alla struttura gotica. Le finestre a rosone si arricchiscono di ornamenti; nella regione renana sono preferite le finestre a ventaglio. L'arco tondo, modificandosi in arco trilobato o frastagliato, e talora anche in arco a ferro di cavallo, cosa che non fa meraviglia se la si pone in relazione colle Crociate, che fecero conoscere in Europa l'architettura orientale, è adoperato in modo nuovo, per lo più a fine decorativo; l'arco acuto invade sempre più il campo. Il portale, chiuso in alto da archi di ogni forma, nell'imbotte è riempito da gran numero di colonne; negli archivolti e nel timpano si trova spazio a svolgere una infinità di particolari decorativi; le leggi secondo le quali è costruito il portale influiscono anche sulla struttura e la decorazione delle finestre e degli archi. Nelle cornici l'arco tondo cede il campo all'arco acuto e all'arco trilobato.

L'ondeggiare tra le forme ed idee nuove ed antiche ci spiega come le opere dello stile di transizione non obbediscano a leggi rigorose di costruzione e di pianta, ma tendano piuttosto ad una ingegnosa e piacevole fusione del vecchio col nuovo. Esse molte volte dimostrano, rispecchiando la vita intensa e multiforme del loro tempo, una facoltà inventiva meravigliosa, ed insieme un mirabile senso della bellezza, una fantasia rigogliosa che non esclude la misura; l'esuberanza della decorazione in molti casi è solo apparente; oggi vi è ancora chi si ostina a vederci dei simboli, ai quali gli artefici d'allora, spesso genialissimi, non pensarono neppure.

I monumenti dell'architettura sacra. Come non si può dire in qual paese sia nato lo stile romanico, così non c'è un paese del quale si possa affermare che ivi soltanto esso abbia avuto uno sviluppo individuale e continuo. Lo stile romanico, ed è questo uno dei suoi caratteri principali, appare nello stesso tempo in vari luoghi, ed in vari luoghi si tenta di svolgerlo in maniere diverse. C'è in esso molta maggior varietà di forme costruttive che non nello stile gotico. La prima divisione è data dalle nazioni; c'è uno stile romanico italiano, come ce n'è uno francese, inglese e tedesco. Ma ciascuno di questi comporta altre suddivisioni regionali o provinciali, più o meno indipendenti. Così nel periodo romanico l'architettura della Francia meridionale è diversa da quella della Francia settentrionale; lo stile romanico renano differisce da quello della Germania settentrionale. Ed in alcuni paesi la suddivisione va più oltre: pare che in ciascuna regione sia da ammettere un centro, costituito da una città cospicua, da un celebre episcopato, da sede regia o da un gran convento, donde si propaga il movimento architettonico; da tali centri dipendono le opere architettoniche di un territorio più o meno esteso. Talora i modelli delle chiese sono portati da monaci che migrano da un paese all'altro; anche alle sedi vescovili qualche volta sono eletti uomini di lontani paesi: altra occasione per cui si introducono nell'architettura locale nuovi elementi diversi dalla tradizione dominante. Così nell'architettura romanica abbiamo un gran numero di tipi, che in realtà non sono che l'espressione sintetica di una serie di stili regionali e provinciali, nessuno dei quali ha diritto di priorità sugli altri.

Germania. Se nel trattare dell'architettura romanica diamo il primo luogo alla Germania, ciò non significa che vogliamo attribuirle a merito la precedenza in ordine

di tempo, sebbene in Germania appunto più presto che altrove l'architettura romanica abbia raggiunto la sua forma definitiva e la grandezza monumentale.

Fino dal secolo X, quando cresce la potenza della dinastia di Sassonia, sia nella regione renana che nella Germania meridionale si manifesta una grande operosità architettonica, che favorisce lo sviluppo dello stile romanico. Tale operosità è anche più fervida nella patria della dinastia, cioè nel territorio sassone, dove il Cristianesimo relativamente recente, e la maggiore agiatezza, prodotta dalla scoperta delle miniere

Fig. 172. La chiesa del convento di Gernrode nell'Anhalt (circa il 970). (Fotografia originale del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

d'argento nell'Harz, avevano dato alla vita un impulso nuovo. I principi elevano reggie fortificate e cingono di mura le città; le pie principesse fondano conventi; i vescovi ingrandiscono ed abbelliscono le loro sedi; Quedlinburgo, Merseburgo, e ben presto anche Magdeburgo vengono in fiore; Hildesheim sotto il vescovo Bernardo diventa sede di grande operosità artistica. Le chiese di queste città sorsero mentre erano ancora vivaci le tradizioni carolingie, che ne furono l'unica norma; vari membri costruttivi (capitelli, piedestalli, travature) sono spesso di forma classicheggiante, rozzi nel disegno, ma non tanto che non si scorga la loro origine (esempi la chiesa collegiata e la cripta di S. Viperto a Quedlinburgo, e la chiesa di Gernrode, fondata nel 961, fig. 172). Si diffonde largamente l'uso dei doppi cori e delle cripte (queste

così alte da sporgere nell'edifizio superiore) e quello del transetto separato dalle ali; ma ciò non è una servile imitazione. La navata principale è preceduta da un massiccio corpo di muratura fiancheggiato da due torri, che più tardi si innalzano indipendenti dalla facciata fin dalle fondamenta. Questa solida chiusura torreggiante, in luogo del portale invitante ad entrare, l'alternarsi delle colonne coi pilastri, già in uso negli edifizi più antichi, e il soffitto piano di legno sono i caratteri più evidenti

Fig. 173. Navata centrale della chiesa di S. Michele a Hildesheim.
(Fotogr. originale del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

dello stile sassone-romanico. In molte chiese di questa regione i muri della navata principale sono sostenuti da colonne alternate con pilastri (fig. 173), senza però che alla diversa forma dei sostegni corrisponda una diversa funzione. Gli architetti non osarono portare grandi cambiamenti nella forma tradizionale della basilica a colonne; ma il loro senso pratico e la preoccupazione della solidità dell'edifizio fecero sì che essi non si attenessero ciecamente all' imitazione degli antichi modelli. Trovarono dunque un ripiego nell'alternare alle colonne i pilastri, ai quali a ragione attribuivano maggior forza di sostegno. Ma questo espediente divenne un'idea feconda, che con-

dusse alla elegante decorazione ed alla nitida membratura delle pareti superiori. Tale struttura diede bei risultati specialmente nella Turingia e nella Germania settentrionale.

Splendidi esempi dello stile sassone-romanico più antico sono le chiese di S. Michele e di S. Godardo ad Hildesheim (fig. 173 e 174). La prima fu fondata, coll'annesso convento, nel 1001 dall'arcivescovo Bernward, e consacrata nel 1033. Essa, dopo vari incendi, fu ricostruita da capo a fondo nel 1186, ma conservando molti dei caratteri originari. È a tre navate con doppio transetto e doppio coro; nella navata mediana ad ogni pilastro si alternano due colonne; molte di queste appartennero all'e-

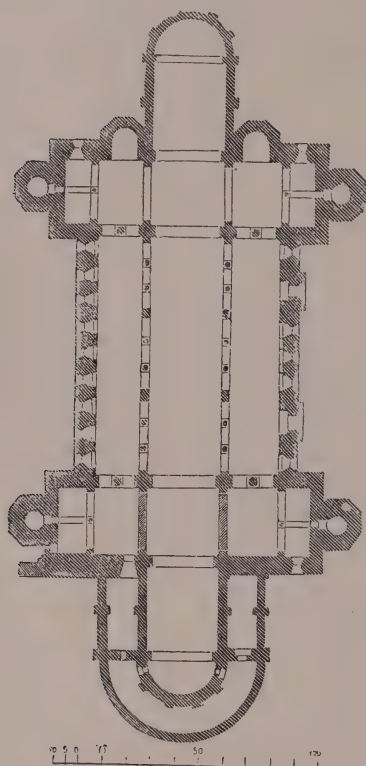



Fig. 174. Pianta di S. Michele a Hildesheim.

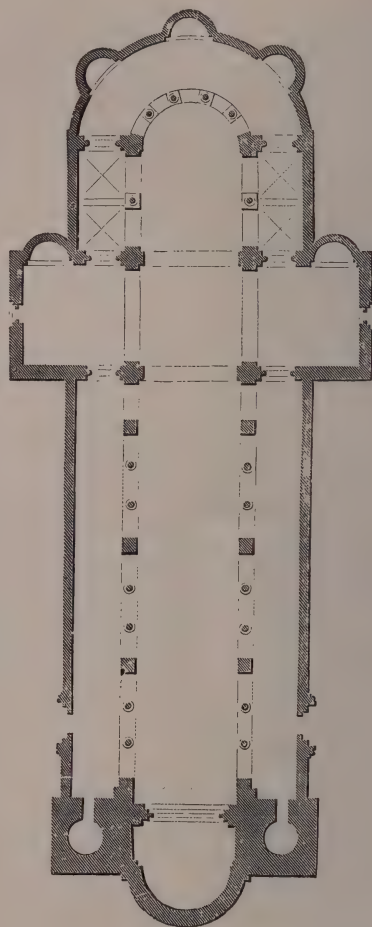



Fig. 175. Pianta di S. Godardo a Hildesheim.

difizio primitivo; con bell'accorgimento pittorico sia i muri che le colonne sono a fasce alternate di pietra bianca e rossa. Della chiesa di S. Godardo (fig. 175) la prima pietra fu posta nel 1133; benchè sorta più tardi, nella struttura della navata (a sostegni alternati) questa chiesa è molto somigliante a quella di S. Michele. È notevole il coro, nel quale intorno all'altare ed in continuazione delle navate laterali gira un corridoio dal quale sporgono tre nicchie; è possibile che questa forma di coro sia stata importata dalla Francia, dove è frequente (Poitiers, Clermont, Cluny). Ambedue le chiese di Hildesheim hanno il soffitto pieno, come la maggior parte delle chiese sassoni erette nel secolo XII. Gli architetti dànno maggior movimento alla pianta

aumentando il numero delle absidi; ad esempio, l'abbazia benedettina fondata a Königslutter presso Braunschweig dall'imperatore Lotario nel 1135 ha le absidi anche a levante della crociera; in tutto sono cinque. Questa chiesa è celebre anche per il suo chiostro a colonne di bellissimo lavoro, e per il portale con leoni, sul tipo italiano (fig. 176) e per le sculture dell'abside maggiore che sembrano copiate da quelle di San Zeno a Verona o da quelle di maestro Nicolò nelle cattedrali di Ferrara e di Modena; singolarissimo caso di relazioni artistiche antichissime colla lontana Italia! Cercano anche di dare maggior grazia alle singole parti, come si vede nei pilastri della chiesa conventuale (restaurata) del Monte di S. Pietro presso Halle;

Fig. 176. Portale della chiesa dei Benedettini a Königslutter presso Braunschweig. (Hartung).

si compiacciono di variare le forme degli archi, talora a ferro di cavallo, come nella cripta di Göllingen presso Sondershausen (fig. 177); ma di solito la vôlta non si vede che nel coro e nelle navate laterali. Un esempio di copertura a vôlta di tutto l'ambiente si ha nella cattedrale di Braunschweig, fondata da Enrico il Leone nel 1173 e consacrata nel 1227, notevole anche per la perfezione dei pilastri. Nel secolo XIV cadono i muri che chiudevano le navate laterali, e queste si raddoppiano. Oltre a ciò, si comincia a vedere l'ampio avancorpo, costruito come una mole massiccia secondo lo stile sassone-romanico, la pianta a crociera, e appaiono ritmicamente ben calcolate le proporzioni.

Nella regione alemanno-sveva l'architettura è più conservatrice che nella regione sassone. Ivi il tipo è per lungo tempo la basilica a colonne, quale si vede nelle chiese di Oberzell e di Unterzell nell' isola di Reichenau (lago di Costanza), l' una del secolo X e l'altra del secolo XII, nelle cattedrali di Costanza e di Sciaffusa, nella

chiesa del convento di Alpirsbach (Württemberg) del secolo XI, ed altrove. La grande attività architettonica degli ultimi tempi carolingi nocque forse alla fantasia delle generazioni seguenti, e la rigida disciplina ecclesiastica dei Cluniacensi, divenuti potenti nella Germania meridionale col loro convento di Hirsau, contribuì a mantenere il culto della tradizione. Un grande campione della riforma iniziata da Cluny fu l'abate Popone di Stablo; i suoi principii prevalgono incontrastati nelle chiese dei conventi di Limburg all'Hardt (fondazione di Corrado II, consacrata nel 1042) e di Hersfeld (dal 1037 al 1144), nelle quali si vede la forma schietta della basilica a colonne. L'una e l'altra hanno tra le due torri occidentali un atrio a vôlta con tribune,

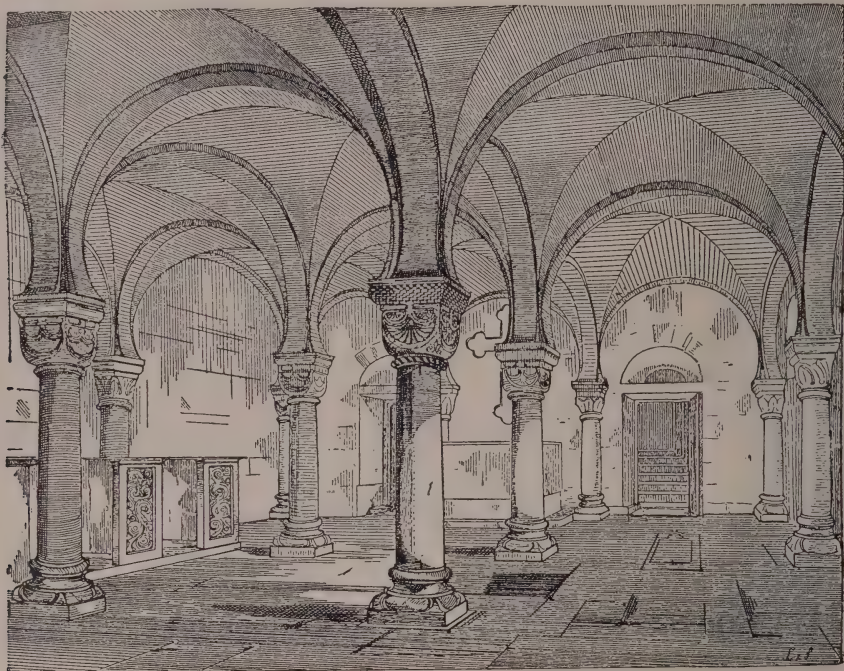



Fig. 177. Cripta a Göllingen presso Sondershausen.

particolare tipico dello stile cluniacense. Il centro dal quale questo stile si propagò rapidamente in Germania è il convento di Hirsau, occupato nel 1059 dai monaci di Einsiedeln; sotto l'abate Guglielmo (1069-1091) questo convento fu iniziatore della riforma del monachismo. Le idee propagate da Hirsau furono presto accolte con gran favore nei molti conventi benedettini della Germania; la salda disciplina della congregazione, che tra i suoi conversi contava molti valenti artisti, fece sentire i suoi effetti in parecchie insigni chiese costruite nella prima metà del secolo XI. S'intende senza difficoltà che la chiesa di S. Aurelio, consacrata nel 1071, e quella dei Ss. Pietro e Paolo di Hirsau, compiuta nel 1091 (fig. 178), entrambe oggi in rovina, divenissero quasi il modello degli edifizi dell'ordine benedettino. Le basiliche a crociera ed a colonne, col soffitto piano, coll'atrio a tribune tra le due torri occidentali, si attengono fedelmente alla tradizione di Cluny; nella chiesa dei Ss. Pietro e Paolo ad Hirsau l'atrio costituisce quasi una chiesa da sè stesso. Le costruzioni benedettine

mantengono la pianta a croce latina, modellata sulla basilica, a colonna ed a soffitto piano, di Cluny (981), col particolare tipico delle navate continuate fin presso al coro, dal quale nei primi tempi le divide un muro, che poi è abolito e lascia il posto ad arcate di collegamento.

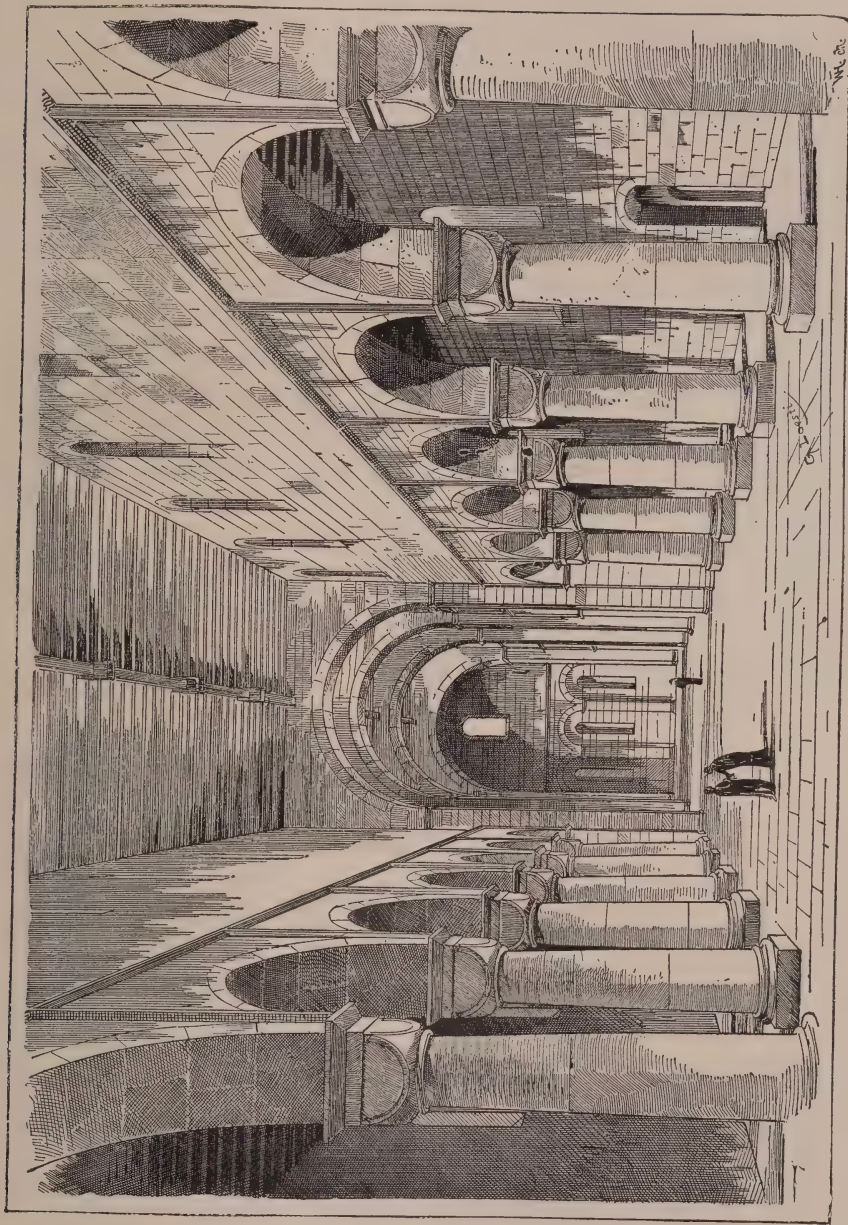



Fig. 178. Interno della chiesa di S. Pietro a Hirsau nel Württemberg.
(Ricostruzione d'una basilica romanica a colonne e con soffitto piano. Semrau).

Altro carattere cluniacense è la mancanza della cripta, salvo rare eccezioni. La chiusura rettilinea del coro è preferita, ma non costituisce regola assoluta. La scuola di Hirsau non ha concetti costruttivi proprii, nè un particolar modo di membratura dei muri. Sopra le arcate, inquadrate in una cornice ad angoli retti, il muro della

Fig. 179. Rovine del convento di Paulinzelle.

navata di mezzo è diviso orizzontalmente da una sobria cornice. Le colonne hanno sempre la preferenza; le basiliche a pilastri, come quelle di Murbach, Sindelfingen, Prüfening, S. Paolo sono pochissime, i pilastri alternati a colonne, come a Gengenbach, sono una rara eccezione. Le facce dei capitelli a dado sono segnate da una specie di cornice, che racchiude ornati a scacchi, inventati forse dalla scuola di Hirsau, e certamente diffusi da essa in tutta la Germania; l'ornato delle facce è ripetuto sull'abaco. La scuola di Hirsau introdusse anche la foglia angolare del piedestallo. L'aver conservato il soffitto piano, usando la vôlta a botte, e più tardi a crociera, soltanto nell'atrio, nelle tribune e nelle torri, è prova evidente dell'avversione ai nuovi ardimenti costruttivi. C'è invece varietà e novità nella situazione e nel numero delle torri, e nella costruzione dell'atrio. Le fantastiche sculture all'esterno, specialmente nel portale o presso di esso, sono anch'esse opera dei Cluniacensi, e non tardano a suscitare l'opposizione dei Cistercensi. Le idee che vengono di Francia sono liberamente elaborate nella scuola di Hirsau, la quale tenta anche un progresso tecnico coll' accurata costruzione a quadroni legati.

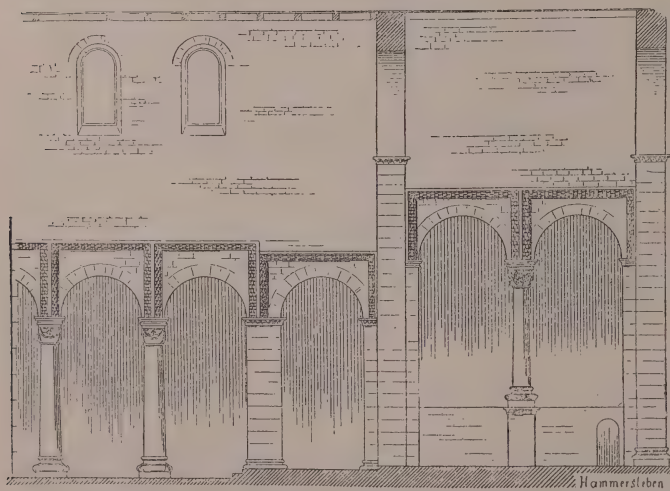



Fig. 180. Disposizione dei pilastri ad Hamersleben. (Dehio e v. Bezold).

Tra gli edifizi della scuola di Hirsau, uno dei più importanti per la storia dell'arte è la basilica a colonne del convento di Paulinzelle in Turingia (fig. 179), costruita dal 1106 al 1169, di cui le rovine ba-

stano a far conoscere che ingegnosi calcolatori e che squisiti artisti fossero i monaci di Hirsau. Essi costruiscono qui, nella seconda metà del secolo XII, tenendo a modello la loro chiesa dei Ss. Pietro e Paolo, un pronao a tre navate, che a sua volta servì di csemplare alla basilica a pilastri di Thalbürgel; in questa però si vedono colonne tozze e capitelli che hanno della maniera sveva. La chiesa dei canonici ago-

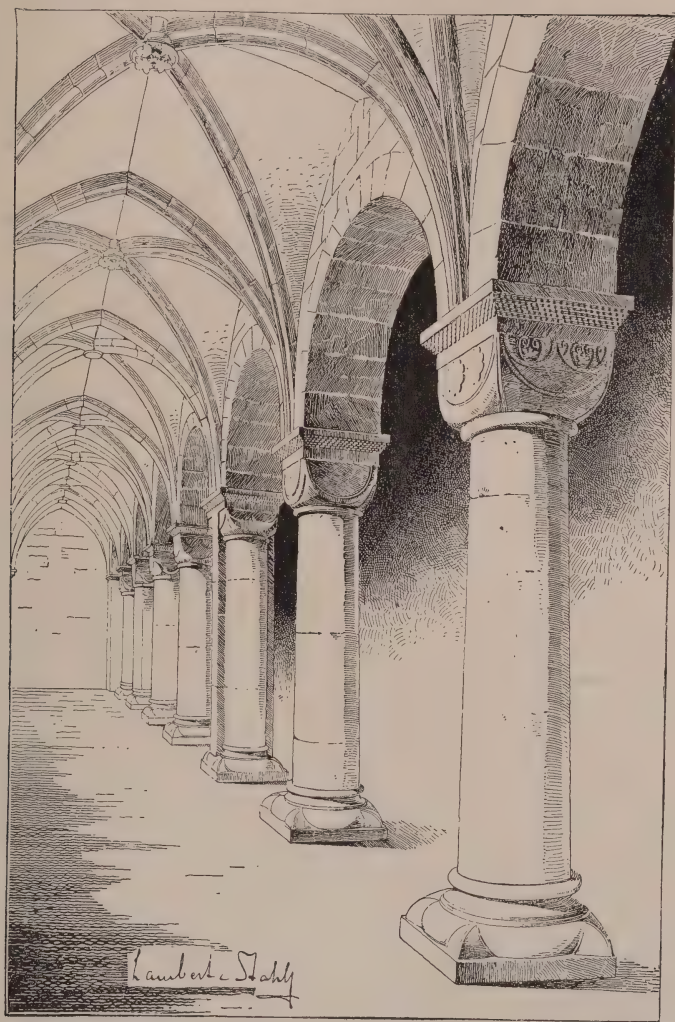



Fig. 181. Navata della chiesa abbaziale di Seckau (Stiria).

stiniani di Hamersleben (1112-1178) non è opera della congregazione di Hirsau; tuttavia è evidente che se non è costruita sull'esempio di Paulinzelle, molto derivò direttamente da esso; piace in questo edifizio la disposizione, che è quella della scuola di Hirsau, e la logica collocazione delle colonne, sostituite da pilastri all'estremità orientale (fig. 180). La chiesa di Alpirsbach, consacrata nel 1098, è strettamente conforme al tipo costruttivo di Hirsau, che più o meno evidente appare anche nelle chiese di Schwarzach, S. Giorgio di Hagenau in Alsazia, Komburg, Neckarthailfingen, Biburg,

Münchaurach, ed altre. I sistemi costruttivi di Hirsau ebbero seguaci anche fuori della congregazione, ed in luoghi assai lontani: presso i Benedettini di Königslutter, presso i Premonstratensi di Jerichow, di Oberzell e di Windberg, e presso gli Ago-

Fig. 182. Il duomo di Spira, visto dalla parte dell'abside.

stiniani di Seckau; questi ultimi nel modo di trattare il capitello, nell'incorniciatura degli archi e nella loro decorazione a dadi, imitarono in modo evidente la chiesa di Hamersleben (fig. 181). Nella regione renana la natura della pietra da costruzione (tufo) e la maggiore esperienza tecnica fecero preferire la costruzione a pilastri. Il tufo è una pietra che si riduce facilmente in conci cubiformi, ma non si presta al

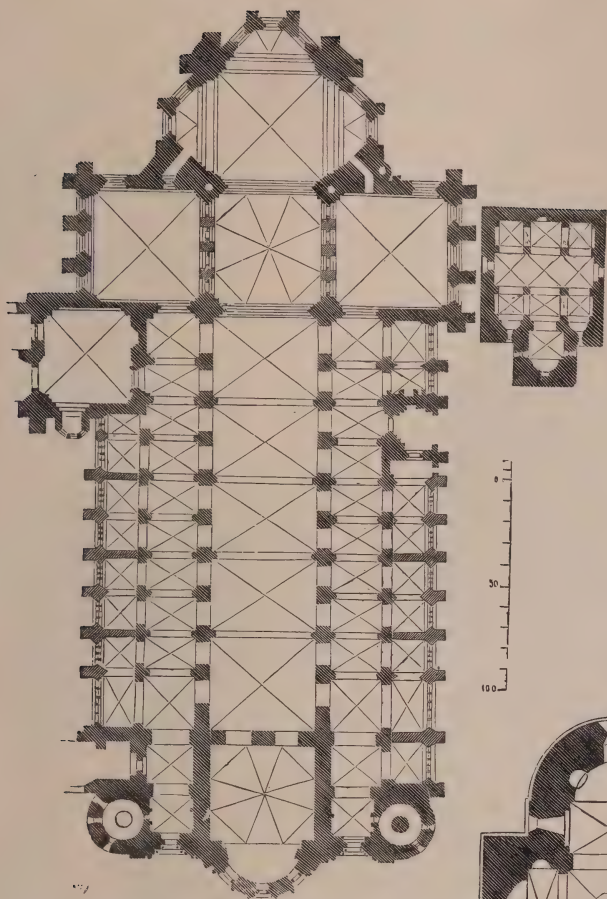



Fig. 183. Pianta del duomo di Magonza.

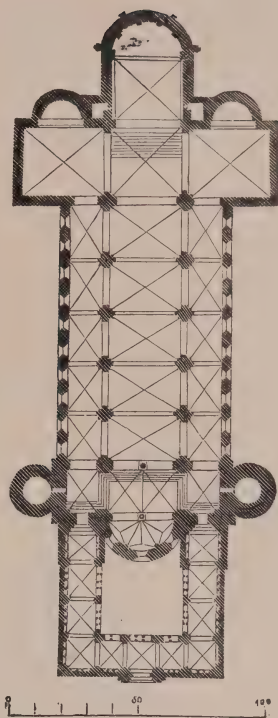



Fig. 184. Pianta della chiesa abbaziale di Laach.

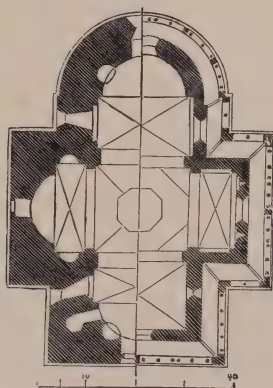



Fig. 186. La chiesa di Schwarzrheindorf. A sinistra, pianta della chiesa inferiore; a destra, della superiore.

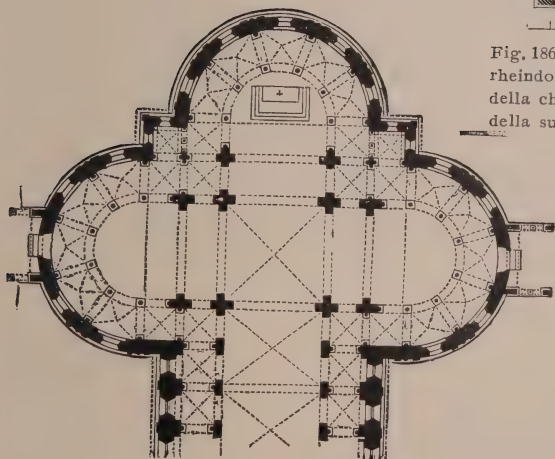



Fig. 185. S. Maria in Campidoglio a Colonia.

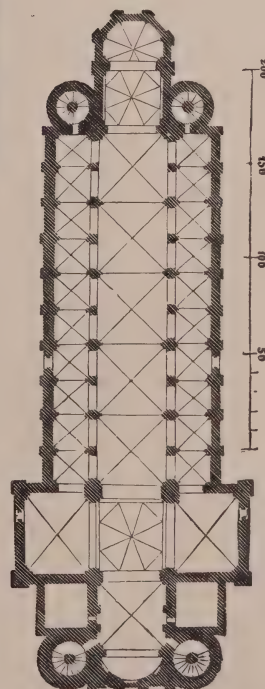



Fig. 187. Pianta del duomo di Worms.

lavoro dello scalpellino. Anche qui, come in tutti gli altri paesi, in alcuni casi le condizioni esterne condussero a trasgredire le leggi dello stile provinciale dominante.

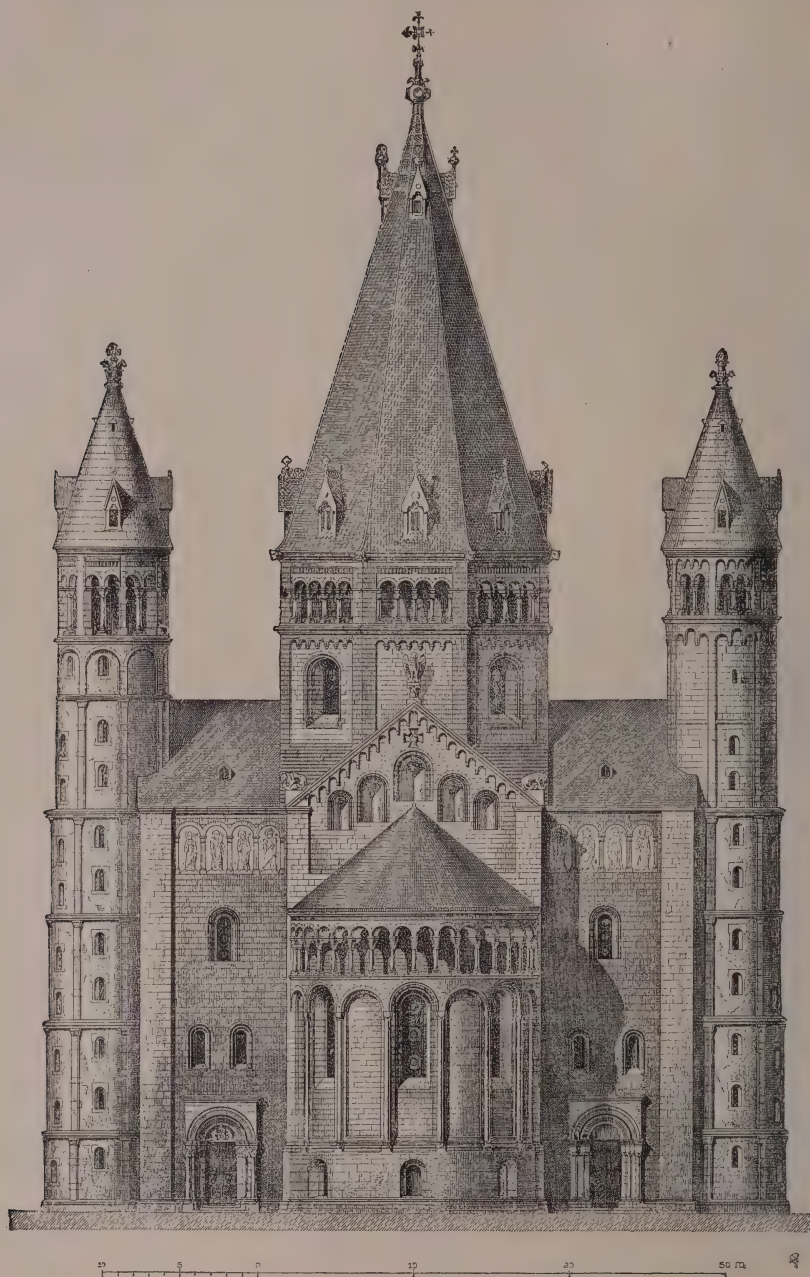



Fig. 188. Abside orientale del duomo di Magonza.

Ma in generale nel secolo XI la costruzione a pilastri tende a prevalere dappertutto, e ad essa principalmente si collega lo sviluppo dell'architettura nell'età seguente.

Di particolare importanza per la storia dell'architettura tedesca sono le tre cat-

tedrali del Reno medio: di Spira, Magonza e Worms. La cattedrale di Spira (fig. 182; cfr. fig. 168 e 169) sorse subito nelle sue proporzioni gigantesche nel 1030 o poco dopo, per ordine dell' imperatore Corrado II. Dodici poderosi pilastri per lato, dai quali sporgono le mezze colonne, sorreggono i muri della navata di mezzo; sotto

Fig. 189. Il duomo di Worms.

la navata traversale ed il coro c'è una vasta cripta per le tombe reali, nella quale nel 1039 fu sepolto il fondatore. L'edifizio fu compiuto circa il 1060. In un rifacimento ordinato dall' imperatore Enrico IV, la navata di mezzo, larghissima, che in origine era a soffitto piano, fu coperta da una vôlta di pietra, che per pregi artistici e costruttivi segna un grande progresso. Vari incendi, e sopratutto la distruzione della chiesa operata da incendiari francesi nel 1689, hanno lasciato assai poco delle

parti superiori dell'antico edifizio. — La cattedrale di Magonza (fig. 183), con doppio coro, risale al secolo X (vescovo Willigis, 978). Le parti più antiche dell'odierno edifizio, cioè le torri rotonde a levante (fig. 188), risalgono al principio del secolo XI (ricostruzione fatta dal vescovo Bardo dopo l'incendio del 1009. Le parti principali

Fig. 190. La chiesa abbaziale di Laach.

della chiesa, fino al transetto ed al coro del lato di ponente, sono posteriori all'incendio del 1081. In questo tempo si iniziò pure la costruzione della navata mediana, con pilastri e semicolonne ordinati a sorreggere vôlte. L'incendio del 1191 rese necessario un rifacimento delle parti superiori; alcuni anni prima si era iniziato un

restauro, per riparare ai guasti prodotti nell'edifizio dalle fazioni cittadine (1155). — La cattedrale di Worms (fig. 187 e 189) fu anch'essa cominciata nel secolo XI, in tutta la sua vasta estensione, col doppio coro ed il transetto molto sporgente. La sua forma attuale, colle torri di così bell'effetto, è del secolo XII; si ha notizia di una consacrazione avvenuta nel 1181. Le tre cattedrali renane hanno comune la ricca struttura a pilastri, e rivelano un sapiente accorgimento nella membratura delle pareti e nella distribuzione delle finestre; le cupole e le torri, raggruppate all'incrocio delle navate, producono sia nel senso della vastità che in quello dell'altezza, un effetto di grandezza e di maestà. La sobrietà dell'ornato dimostra che gli architetti pensavano

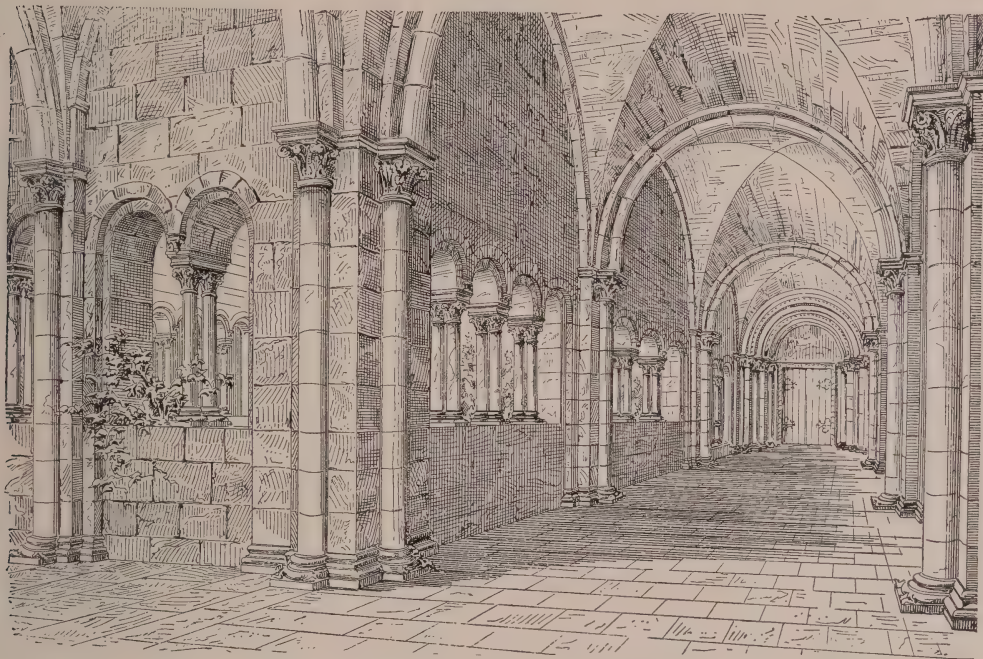



Fig. 191. Chiostro di Laach.

sopratutto ad impressionare con l'ardimento dell'organismo costruttivo. Le tre cattedrali renane sono il trionfo dello stile romanico-tedesco; specialmente la cattedrale di Spira, il più grandioso monumento di tale stile in Germania. L'essere posteriore di tempo a quella di Magonza, non vuol dire che nella cattedrale di Spira si manifesti una intelligenza artistica più matura. Al contrario, chi osservi in Magonza la differenza più recisa tra i sostegni delle vôlte e quelli delle arcate, ed a Spira i pilastri in fila più serrata e lavorati tutti allo stesso modo, riconoscerà che a Spira l'arte non si è ancora del tutto liberata dalle regole delle basiliche a colonne. D'altra parte l'architetto di Spira, come costruttore di vôlte, è molto superiore a quello di Magonza. Le tre cattedrali renane sono i più splendidi monumenti di quell'età nella quale gli imperatori aspiravano al sommo della potenza e della gloria, e nel conflitto che già ardeva sfidavano il Papato atteggiandosi a protettori e benefattori della Chiesa. Quando morì Enrico IV un contemporaneo si dolse che all'Imperatore

non fosse stato concesso di veder compiuta la cattedrale di Magonza, per la quale tanto aveva fatto, come aveva ricostruito dalle fondamenta e compiuto la cattedrale di Spira. Il nome di Enrico IV resta per sempre legato a questi due grandi monumenti artistici del secolo XI. — Esempio eccellente del perfezionarsi delle vôlte è la chiesa abbaziale di Laach presso Andernach, anche questa a doppio coro; fondata nel 1093 e consacrata nel 1156, si è conservata intatta fino ad oggi (fig. 184 e 190). Ivi è abolito il sistema legato, il numero delle campate nelle navate laterali è lo stesso che nella navata maggiore; le vôlte sono eseguite colla massima facilità; i pilastri, dai quali sporgono le mezze colonne, sono adoperati a regola d'arte come sostegni delle vôlte, non più quadrate, ma rettangolari; la forma di croce si fa più evidente; le torri molto ornate, che fanno gruppo colla chiesa, dànno all'edifizio un aspetto serrato, di solido organismo. Altra magnifica opera, dell'arte romanica più tarda, è il cosidetto Paradiso, chiostro che precede il coro occidentale della cattedrale di Laach (fig. 191), nel quale par di vedere ripetuta in bellissima forma l'idea dell'atrio cristiano primitivo. Il sistema di vôlte di Laach non trovò in Germania imitatori; per lungo tempo rimase un esempio isolato. La forma rara di pianta a croce greca e l'idea della doppia cappella, che si vedono nella cappella di S. Godardo nel palazzo arcivescovile di Magonza, consacrata nel 1138, richiamarono l'attenzione di altri grandi personaggi renani; infatti le rivediamo nella doppia chiesa di Schwarzrheindorf presso Bonn (figure 186, 192, 193 e 194) iniziata nel 1151, ad uso di sepolcreto, dall'arcivescovo Arnoldo II di Wied. Nel 1175 fu allungata la navata, il che tolse in parte alla chiesa il suo carattere primitivo di edifizio a pianta centrale. La cupola centrale è rinfiancata da strette vôlte a crociera e da mezze cupole, che posano sopra muri molto massicci. Come nella cappella di S. Godardo a Magonza, così in questa chiesa il muro è alleggerito da un loggiato ad archetti e colonnine, che nello stesso tempo interrompe con bell'effetto la mole poderosa dell'edifizio. È evidente che sia questo loggiato che le arcate nei timpani delle navate traversali sono particolari costruttivi derivati da qualche edifizio italiano. Il vasto sviluppo del coro, qui determinato dallo scopo dell'edifizio, non fu senza influenza nelle chiese della vicina Colonia.

Molte chiese di Colonia sono anteriori al Mille, o almeno appartengono al secolo XI; lo stesso dicasi della cattedrale di Treviri, che anzi è molto più antica; il nucleo di essa risale al secolo VI; nel secolo XI fu ampliata a ponente e nel XII a levante, e il tutto fu poi coperto a vôlta. Ma le chiese di Colonia non ricevettero la loro vera impronta se non alla fine del secolo XII od al principio del seguente, cioè nel periodo della massima potenza politica ed economica della « città santa ». Nella chiesa di S. Maria in Campidoglio (fig. 185) si vede il più antico esempio (1049) di coro a struttura complessa. La cupola sopra l'incrocio è collegata mediante vôlte a botte colle mezze cupole, queste posano sopra colonne, in modo che ne risulta un ambulacro che gira intorno alle tre absidi. Le parti superiori del coro e la decorazione esterna sono del principio del secolo XIII, più tardi fu coperta a vôlta la navata di mezzo, che prima era a soffitto pieno. Della singolare struttura triabsidale si volle, forse senza fondamento, trovar la ragione in resti di un antico edifizio romano o franco. Nella torre occidentale a tribune, che si eleva tra due torricelle a scalinata, l'architetto ha imitato la parte occidentale della cappella del palazzo di Aquisgrana. Il motivo delle tre absidi, di grande effetto pittoresco, piacque somma-

mente in quei tempi, e fu imitato a Colonia stessa nella chiesa del Gran S. Martino ed in quella dei Ss. Apostoli (fig. 195), dove la navata maggiore è appunto terminata da tre absidi. Nella chiesa del Gran S. Martino sopra l'incrocio delle navate in luogo della cupola sorge una gran torre quadrata fiancheggiata da quattro torricelle (fig. 196). Il più bell'esempio di struttura triabsidale è senza dubbio l'esterno della chiesa dei Ss. Apostoli, alquanto meno antica. Le tre absidi sono organicamente collegate mediante torri che hanno la stessa decorazione. Il tetto dell'abside di mezzo è dominato dal timpano della nave mediana, e questo dalla cupola. Le due torri laterali, dalla cornice delle absidi in su divengono ottagone, e sono più alte della cupola, che resta chiusa tra esse e la massiccia torre di facciata, la quale forma il culmine del gruppo. A paragone delle absidi la navata maggiore, come spesso si vede a Colonia, ha poco sviluppo, e sembra quasi rattratta. È evidente che l'architetto Albéro nella struttura di questo edifizio ebbe di mira l'effetto prospettico,

Fig. 192. La chiesa di Schwarzrheindorf.
(Da una fotografia del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

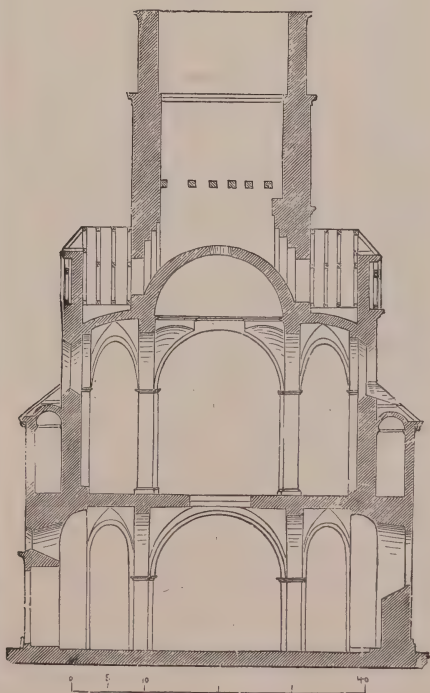



Fig. 193. Sezione delle due chiese di Schwarzrheindorf.

e pare che nei particolari decorativi abbia fatto assegnamento sul vario giuoco dei colori. Infatti il fregio e le gallerie da cui sono terminate in alto le absidi producono un effetto pittoresco. Del resto, già da lungo tempo si usava a Colonia di variare il colore dei membri costruttivi e degli ornamenti.

Fig. 194. Interno della chiesa inferiore di Schwarzrheindorf. (Da fot. del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

La forma, diversa dal solito, della antichissima chiesa di S. Gereone (fig. 197) si spiega dall'essere stata in origine una chiesa sepolcrale. Il decagono su cui sorge la cupola si crede che sia quanto rimane di un edifizio del tempo di Costantino, che aveva un ordine di nicchie, rifatto nel 570, somigliante a quello del tempio di Minerva Medica in Roma. La soprastruttura, fatta dal 1209 al 1227, è il più notevole esempio del motivo francese dei contrafforti associato allo stile di transizione proprio di Colonia (fig. 198). La cripta è un resto dell'operosità edificatrice del vescovo Annone II, della quale l'ultima notizia si ha in una consacrazione fatta nel 1069; ci sono

in questa cripta alcuni particolari che ricordano lo stile di Siegburg. Lo stupendo coro, fiancheggiato da due massicce torri, fu consacrato nel 1190-91; è un'opera

Fig. 195. La chiesa dei Ss. Apostoli a Colonia.

maestosa, alla quale somiglia la chiesa di S. Cuniberto, consacrata nel 1247. Il loggiato di coronamento, motivo divenuto comune nell'architettura di Colonia, nella chiesa di S. Severino (1227) non è più continuo, ma interrotto da forti rinfianchi a

ciascun angolo del poligono; del che si vede già il primo accenno nella chiesa di S. Gereone. La decorazione architettonica che si usava a Colonia si estese anche fuori del territorio di questa città; se ne hanno esempi nella chiesa parrocchiale di Sinzig (fig. 199), ed in quella di Münstermaifeld, che è in tutto conforme ai concetti costruttivi di Colonia. Le finestre a ventaglio, gli archetti sopra l'arcone della navata mediana, e la forma particolare di questi (arco acuto depresso), sono particolari che si rivedono anche in altre chiese renane, sorte sul finire del secolo XII o sul principio del XIII, che comunemente vanno sotto la denominazione di edifizi di transizione; ma a

Fig. 196. Il Gran S. Martino a Colonia. (Hartung).

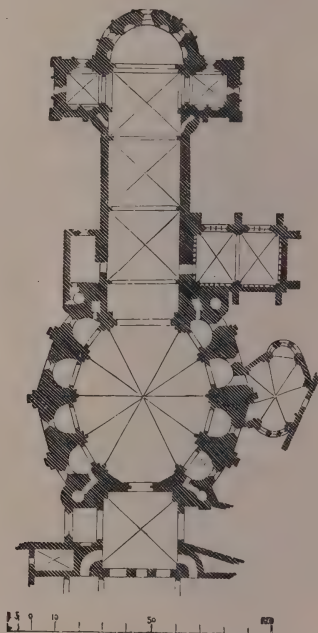



Fig. 197. S. Gereone a Colonia.

torto, se con ciò s'intende il cosciente avviamento e la preparazione alle forme costruttive gotiche. Mai dalle costruzioni renane sarebbe sorto lo stile gotico. È però da ammettere che nella regione renana e specialmente a Colonia, lo stile romanico non è più osservato rigorosamente, che si vanno accogliendo alcuni motivi di quello stile gotico che allora sorgeva nella Francia settentrionale, e che gli architetti cominciano a dare importanza alla varia membratura della costruzione, con intento decorativo, aggiungendovi un elemento pittoresco. Nelle chiese di Andernach e di

Boppard, nella cattedrale di Bonn, a Rammersdorf, a Brauweiler, a Neuss, vediamo il progredire della riforma architettonica iniziata da Colonia. Ma il primo esempio di libera applicazione dei nuovi trovati costruttivi francesi si ha nella chiesa dei Cister-

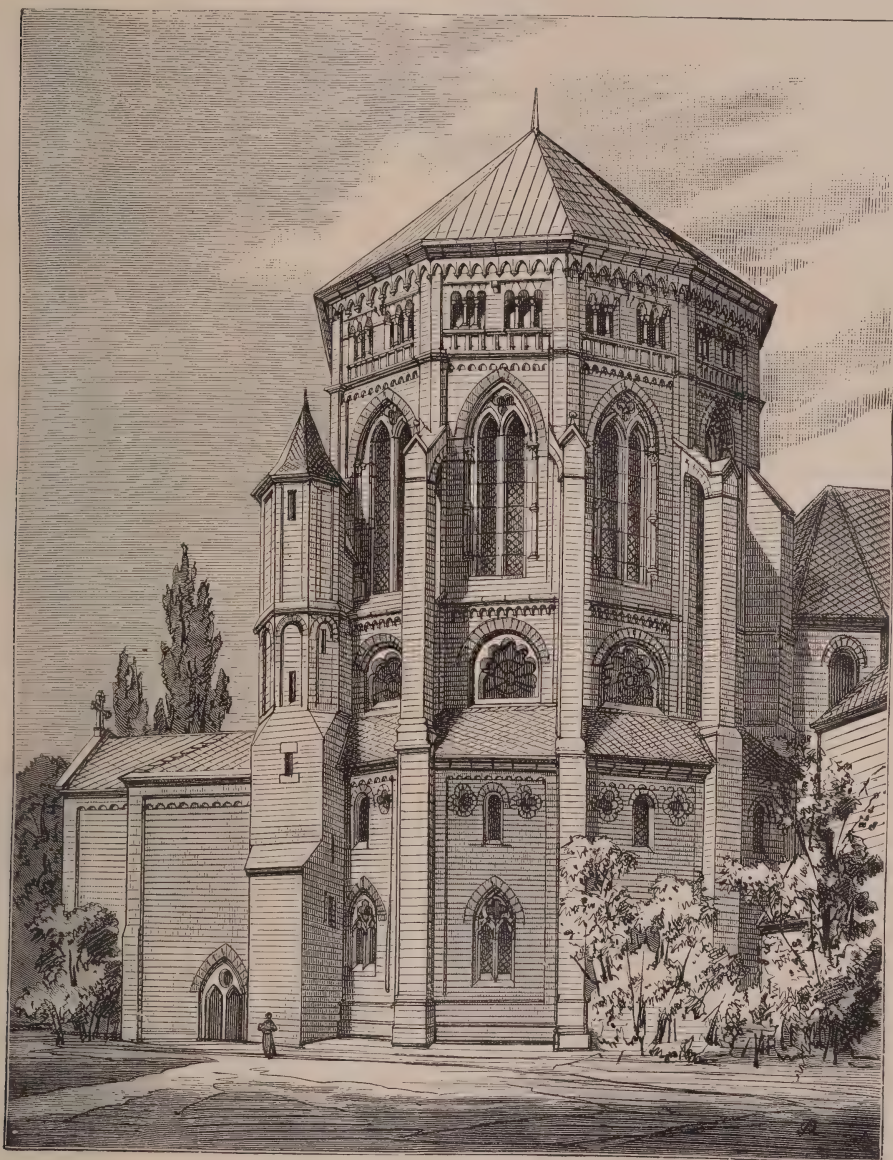



Fig. 198. S. Gereone a Colonia. (Dal Dollinger).

censi ad Heisterbach, compiuta nelle sue parti principali nel 1227 e demolita nel 1810; non rimane in piedi che una parte del coro. Ha già del francese l'ambulacro intorno al coro, con una corona di cappellette semicircolari all' ingiro (fig. 200). In ciò che rimane del coro si vede che il costruttore si diede gran pensiero di rafforzare la vôlta. Sei coppie di svelte colonne tra il coro e l'ambulacro (fig. 201) reg-

gono in apparenza la vôlta, di cui la spinta è sostenuta esternamente da forti rinfianchi che sopravanzano il tetto. Questa struttura del coro si direbbe quasi un per-

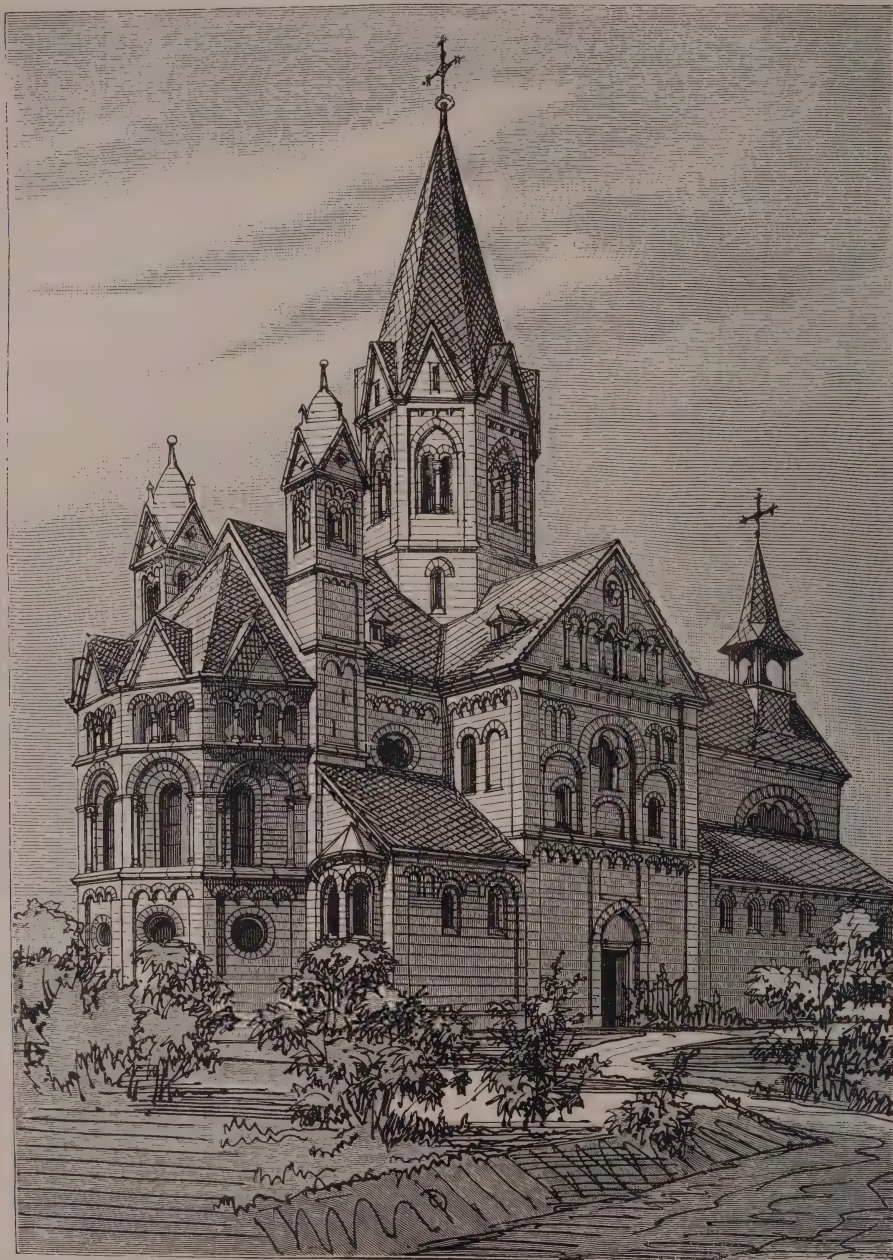



Fig. 199. Chiesa parrocchiale di Sinzig nella Prussia. (Dal Dollinger).

fezionamento del motivo che si vede nella chiesa di S. Maria in Campidoglio a Colonia. È evidente l'intenzione di puntellare efficacemente la vôlta e diminuire la spinta mediante contrafforti; ma il maestro, il quale conosceva a fondo i modi costruttivi

gotici, si contentò di imitare le vôlte francesi, usando in esse con molto accorgimento i costoloni gotici, ma evitando quasi totalmente l'arco acuto, e dissimulando gli archi di sostegno sotto il piano del tetto. Anche nella chiesa di Heisterbach l'architetto non si dipartì dai concetti dello stile antico, pur fondendoli colle idee e forme nuove, in una maniera originalissima, che non fu mai uguagliata; era più facile ammirarla che imitarla. Lo stile gotico francese, e più precisamente quello della cattedrale di Laon, appare molto più manifesto nella cattedrale di Limburgo sul

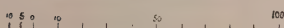
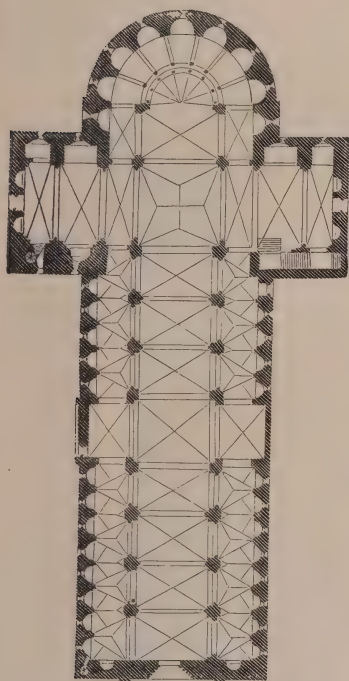



Fig. 200. Pianta della chiesa dei Cistercensi ad Heisterbach nella Prussia. (Dal Lübke).

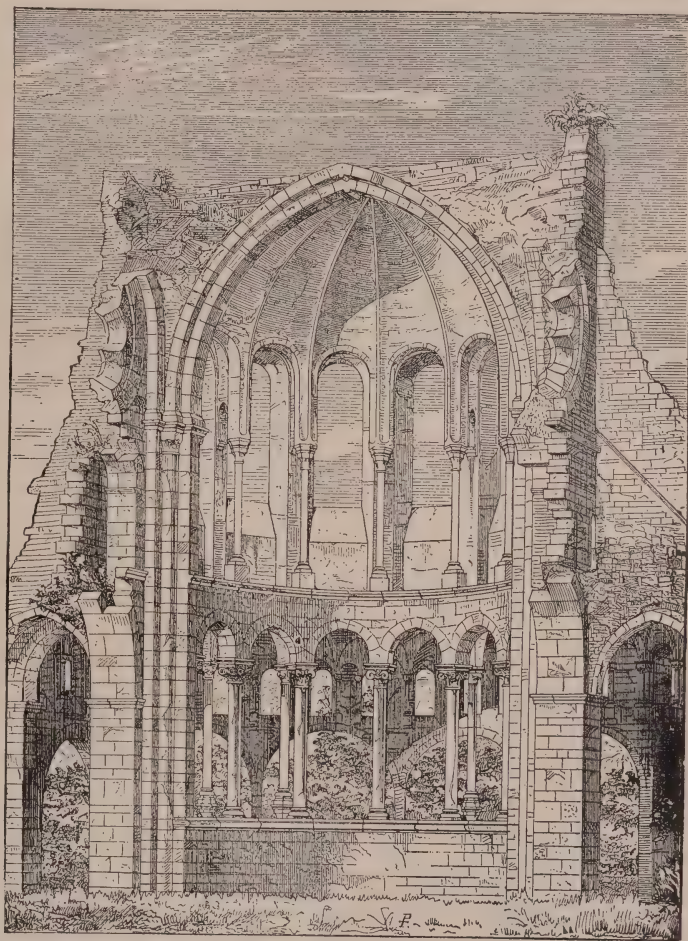



Fig. 201. Rovine dell'abside della chiesa dei Cistercensi ad Heisterbach. (Dal Dehio e v. Bezold).

Lahn. La pianta è schietta tedesca (fig. 202), ma l'alzato è di stampo francese. La breve navata maggiore e la galleria esterna sotto il tetto ricordano la scuola di Colonia. Il coro è cinto da un ambulacro; la spinta della vôlta è alleggerita da archi scoperti sorretti da poderosi pilastri esterni (fig. 203). Il disegno della cornice ad archetti, il sistema dei contrafforti, le torri alle testate del transetto (fig. 204) hanno preciso riscontro nella cattedrale di Laon. Le finestre rotonde, la serie di archi ciechi, somiglianti alle « gallerie del re » usate nell'architettura francese, il frontone occidentale posto tra due torri, sono elementi che fino nei particolari corrispondono all'esemplare delle cattedrali francesi. Il sistema della navata maggiore concorda con

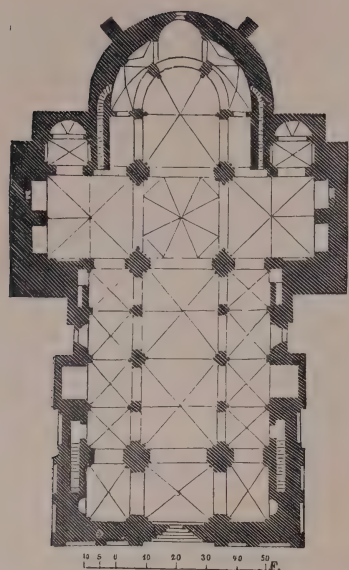



Fig. 202. Pianta del duomo di Limburgo sul Lahn.

quello della cattedrale di Noyon. Nelle tribune che corrono sopra le arcate perdura il motivo prediletto dell'arte renana di transizione; sopra di esse c'è un triforio, e così quasi tutta la superficie del muro è interrotta. Senza dipartirsi in tutto dalle consuetudini fondamentali dell'architettura renana, la chiesa abbaziale di Werden sul Ruhr (1257-1275), costruita sul modello di quella di Limburgo, si avvicina già, coll'uso più deciso dell'arco acuto, alla maniera gotica.

Nei paesi prossimi al territorio renano prevalgono in modo più o meno manifesto le idee artistiche dominanti in quest'ultimo. Si ritrovano associate alle idee francesi nella stupenda cattedrale di Tournay, di cui la navata principale, costruita dal 1146 in poi, è ancora a soffitto; invece la navata traversale, come quella del duomo di Limburgo (al quale la cattedrale di Tournay si approssima pure nel numero delle sette torri), assume le forme della cattedrale di Noyon. Conforme al costume renano, la magnifica chiesa parrocchiale di Gelnhausen è splendida di decorazioni; minor ricchezza ornamentale si vede nei cori di Fritzlar e di Seligenstadt nell'Odenwald.

Il sistema della basilica a vôlta con tribune dalla Lombardia si estende nella Svizzera, dove lo vediamo nelle cattedrali di Zurigo (1104-1289) e di Basilea. Que-

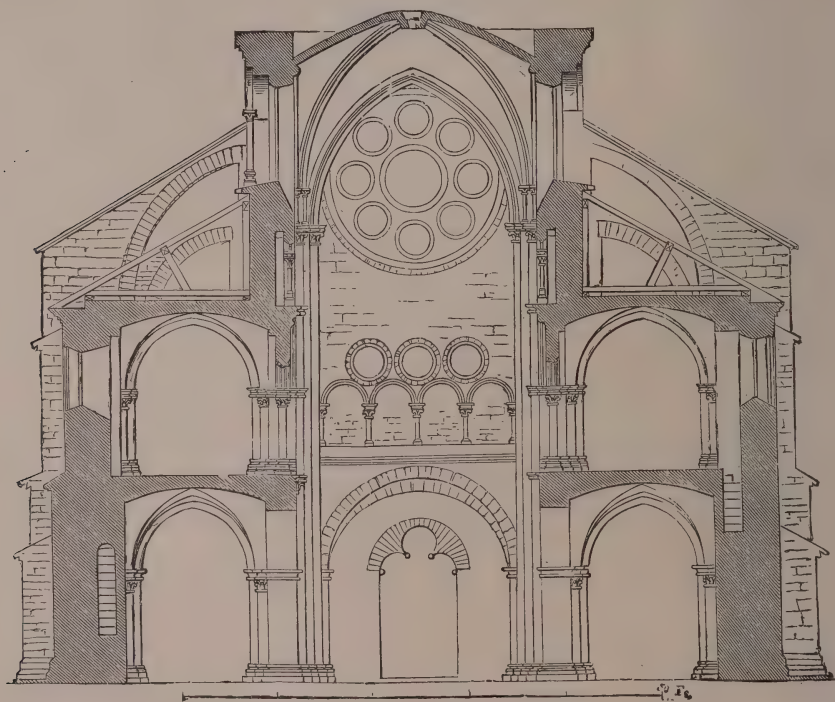



Fig. 203. Sezione del duomo di Limburgo sul Lahn.

st'ultima è di fondazione molto antica; ma la navata principale ed il transetto devono essere posteriori all'incendio del 1185; nel coro già appare la maniera gotica. Ogni campata di vôlta, di pianta quadrata e ad arco non molto acuto, racchiude due arcate

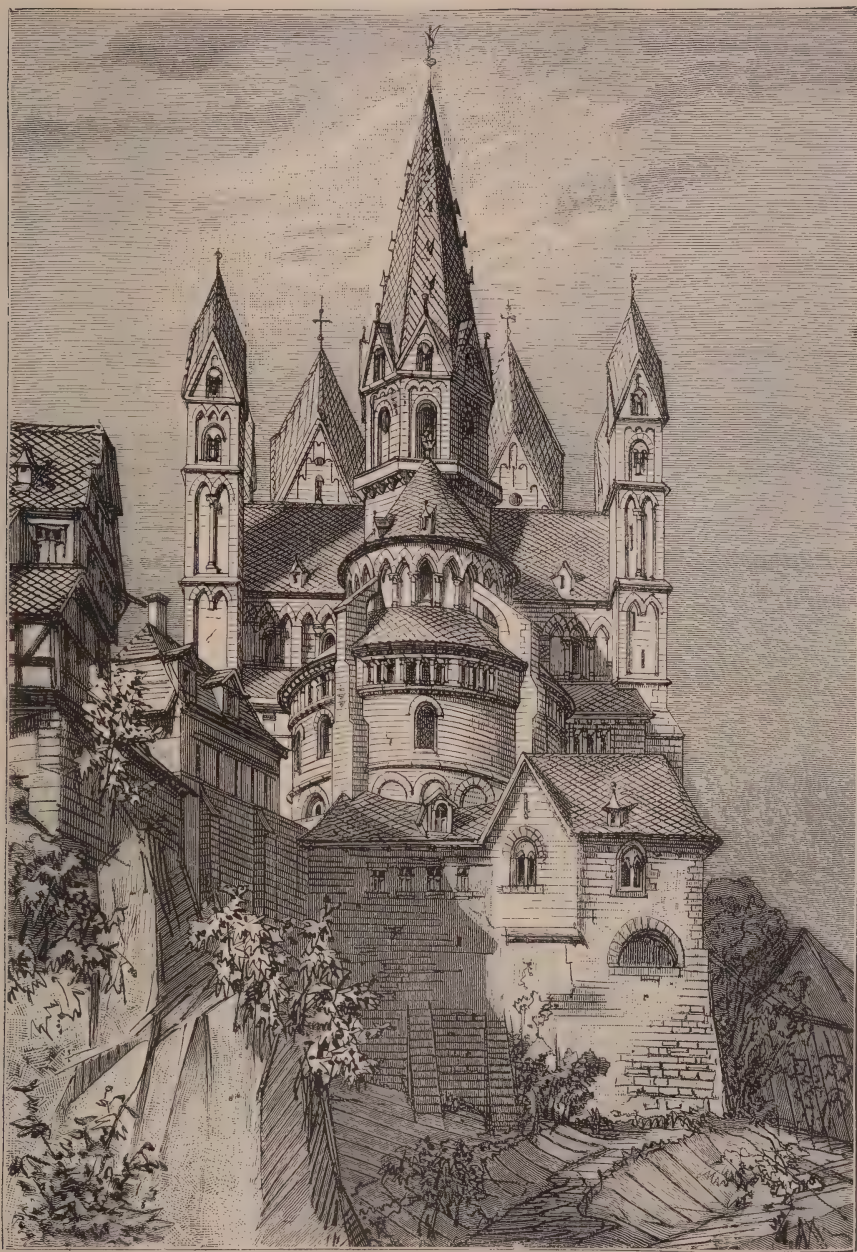



Fig. 204. Il duomo di Limburgo sul Lahn.

interiori a sesto acuto, con pilastri riccamente profilati; sopra di questa si aprono due archi tondi, suddivisi in tre archi minori sostenuti da colonnette. Il peso, ancora rilevante, della parete superiore, è alleggerito da due finestre ad arco tondo (fig. 205).

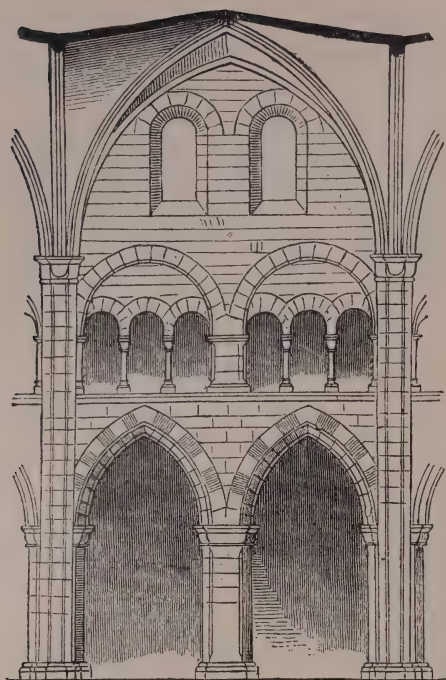



Fig. 205.
Campata del duomo di Basilea.

In Alsazia le influenze renane si incrociano colle borgognone; ivi si nota, come nella regione renana inferiore, una certa preferenza per il capitello a dado. Alcune chiese, ad esempio quella di Rosheim (fig. 206), si allontanano molto dalle regole architettoniche dominanti nella regione alemanna. Mancando le torri, la navata mediana col suo vigoroso frontone si aderge in tutta la sua maestà, e richiama alla mente gli esemplari lombardi. Un'altra facciata che non ha nulla del solito tipo alemanno è quella della chiesa di Mauresmünster presso Zabern (in francese Saverne; Bassa Alsazia), così severa da parer tetra; ma è di grande effetto la sua struttura serrata (fig. 207), colle due torri, animate da sottili lesene, tra le quali si apre il pronao sostenuto da due colonne. La chiesa di Sigolsheim è conforme al piano proprio della regione alemanna: transetto poco prominente e tre absidi a levante. Il magnifico portale della chiesa abbaziale di Neuweiler

Fig. 206. Parte superiore della facciata della chiesa di Rosheim.

ha della maniera renana e della francese. Nella cattedrale di Strasburgo sono notevoli le vaste dimensioni del coro e del transetto. Quasi ognuna delle maggiori chiese ha un suo carattere particolare; citiamo quella di Gebweiler col suo ampio portale e colla ricca decorazione nel mezzo della facciata, quella di Pfaffenheim presso Ruffach, che nell'abside si avvicina allo stile renano, e la chiesa di S. Fede a Schlettstadt (fig. 208), a tre navate e tutta coperta a vôlta.

In Baviera, oltre alla basilica a colonne ed a soffitto, della quale è un esempio la chiesa di S. Giacomo (Schottenkirche) a Ratisbona, mancante di transetto, non tarda a venire in uso la basilica a pilastri; tali sono la chiesa di S. Michele a Bamberga e la chiesa di Altenstadt. Quest'ultima ha pure qualche cosa di lombardo; la disposizione delle tre absidi sulla stessa linea è un particolare locale dell'architettura bavarese (fig. 209); è notevole in essa l'abbandono del sistema legato.

Fig. 207. Chiesa di Mauresmünster.

Opera solenne dello stile romanico è la cattedrale di Bamberga (fig. 210). Alle due estremità del corpo principale, che è a tre navate, sono addossati i cori sotto i quali ci sono due cripte; ma soltanto il coro occidentale è preceduto dal transetto. Fondatore di questo monumento fu l'imperatore Enrico II; Ottone vescovo (fino al 1110), buon intenditore d'architettura, lo ricostruì quasi per intiero, e si continuò a lavorarvi fino al secolo XIII inoltrato; ciò spiega la varietà delle forme costruttive, che appare specialmente nelle quattro torri. Ma in complesso l'edifizio ha carattere romanico, attestato principalmente dalla pianta quadrata delle vôlte della navata di mezzo; gli archi acuti non provano altro se non che l'architetto teneva dietro con molto studio ai progressi dell'arte sua, e che accolse dallo stile gotico usato in Francia alcuni elementi che gli parvero potersi adattare alla maniera romanica. L'idea delle torricelle rotonde agli spigoli delle due torri occidentali pare che sia tolta dalla cattedrale di Laon; in Germania ciò ha un unico riscontro nella

cattedrale di Naumburg (consacrata nel 1242), anch'essa a doppio coro e con due paia di torri. La navata principale è ancora a campate quadrate, ma con archi acuti.

La cattedrale di Laon indubbiamente servì di modello anche per la facciata occidentale e per il pronao della cattedrale di Halberstadt (prima metà del secolo XIII), edifizio nel quale c'è del renano e del sassone, ed anche qualche prova di relazioni dirette colla fabbrica della cattedrale di Magdeburgo. La parte più antica di quest'ultima, compiuta tra il 1208 e il 1234, ha di francese l'ambulacro e la corona di cappelle intorno al coro, ma la membratura interna non ha ancora quel carattere francese, che fu poi aggiunto all'edifizio, circa il 1220, da un architetto che aveva studiato la cattedrale di Laon.

Fig. 208. Il coro di Santa Fede a Schlettstadt nell'Alsazia. (Hartung).

Nella Vestfalia l'architettura ha caratteri ben definiti, benchè in paese aperto all'influenza di altre regioni della Germania settentrionale e della regione renana. Queste influenze non produssero che qualche singolarità caratteristica, quale la chiesetta di Plettenberg, di pianta triabsidale alla maniera di Colonia. Prevalendo la costruzione a pilastri, presto venne in uso e fu sempre più adoperata la vôlta; l'alzato della chiesa assunse una forma particolare che dapprima non fu adoperata che in Vestfalia, ma più tardi, sulla fine del periodo gotico, ebbe grande importanza; vogliam parlare della cosidetta « chiesa a sala » (Hallenkirche), della quale abbiamo esempi anche in Francia ed in Baviera; in Vestfalia la più antica è forse la cappella di S. Bartolomeo a Paderborn (1017). Le tre navate sono di altezza uguale o poco diversa; poi si fanno della stessa larghezza; di conseguenza, abolito il muro sopra gli archi della navata mediana, per dar luce all'interno si aprono finestre nei muri delle navate laterali. I costruttori vestfaliani, accorti calcolatori e ragionatori, non esitarono a dipartirsi dalla tradizione ecclesiastica

e tentarono di risolvere, in maniera semplice e loro propria, il problema della vôlta, che i maestri del gotico risolvevano con maggior copia di mezzi. Tra le chiese a sala vestfaliane primeggiano la cattedrale di Herford e quella di Paderborn. Quest'ultima sorse sul principio del secolo XIII; ma la sua massiccia torre occidentale,

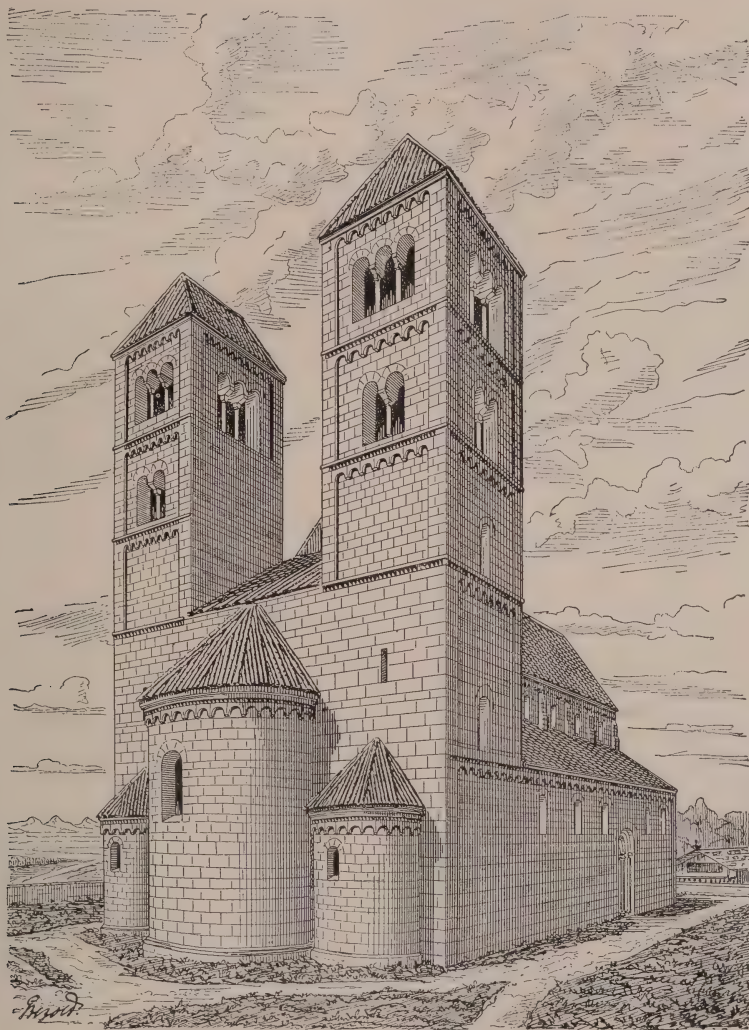



Fig. 209. Chiesa di Altenstadt sul Lech — Lato del coro.

senza membrature, è alquanto più antica. S'intende che si continuò a costruire anche secondo l'altro tipo, cioè quello delle navate laterali più basse; citiamo ad esempio la cattedrale di Soest, di cui la navata mediana fu coperta a vôlta verso la metà del secolo XII, quella di Osnabrück e quella di Münster, eretta nel secolo XIII, con doppio coro e doppio transetto; tutte queste sono costruzioni basilicali a pilastri, colle pareti esterne avvivate da finestre a tettuccio, e da archi ciechi sostenuti da colonne. Ma per la storia hanno maggiore importanza le chiese a sala.

I paesi austriaci. Accanto ai molti elementi romanici comuni sopravvivono in ciascuna provincia certi particolari architettonici locali. Gli edifizi renani costituiscono un gruppo che sta da sè, nè alcuno li confonderebbe cogli edifizi svevi e ba-

Fig. 210. Il duomo di Bamberga.

varesi dello stesso tempo. Nel gruppo architettonico del lago di Costanza è frequente il capitello foggiato a prisma di otto facce. Meno somiglianti tra loro, come in Alsazia, sono le chiese romaniche degli ultimi tempi nelle province austriache, il che è effetto della loro posizione sul confine. Le influenze bavaresi e sassoni si fanno fortemente sentire nelle province austriache etnicamente affini, ma vi penetra anche

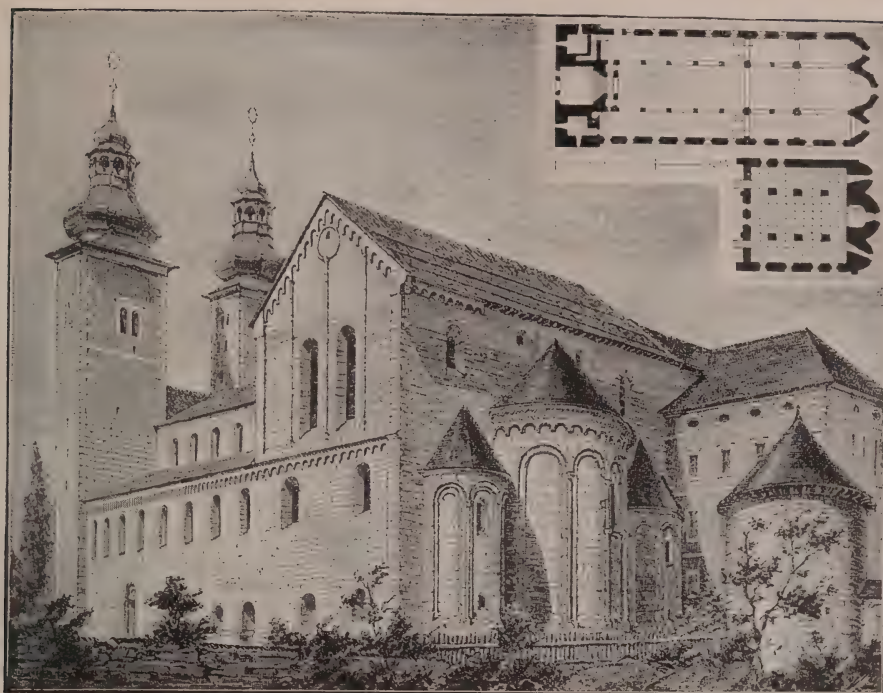



Fig. 211. Il duomo di Gurk nella Carinzia. (Dall'opera *Die Österr.-Ung. Monarchie in Wort und Bild*).

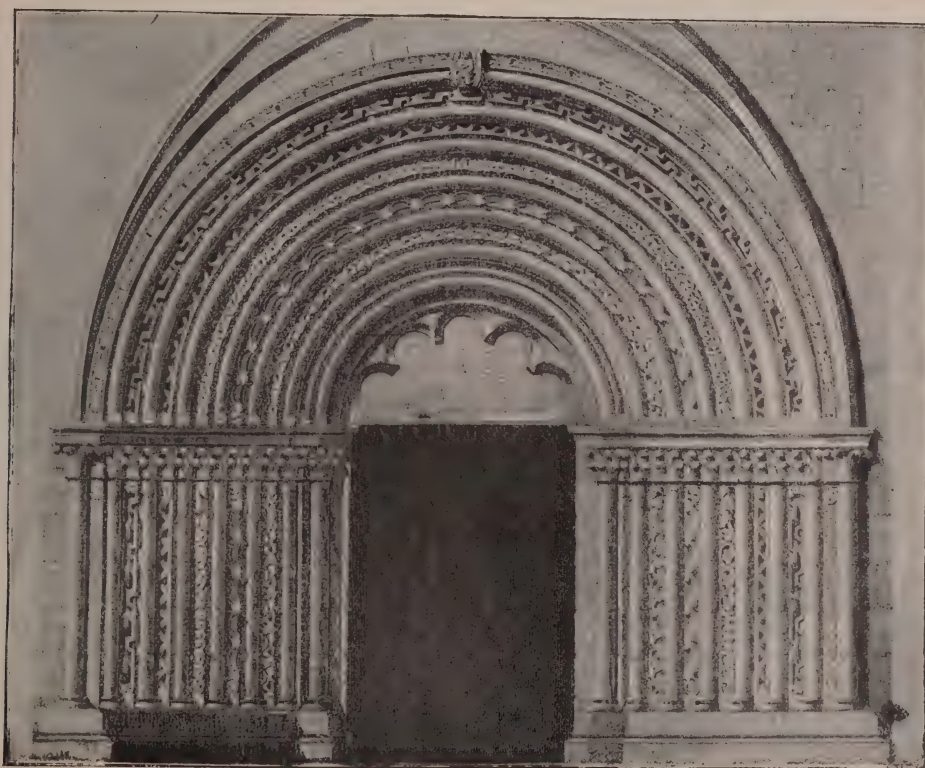



Fig. 212. Portale della chiesa dei Benedettini a Trebitsch in Moravia. (Heider-Eitelberger).

qualche cosa di italiano; esempio i portali a colonne sostenute da leoni, che si vedono non soltanto nel duomo di Trento e nella chiesa parrocchiale di Bolzano, ma fino ad Innichen nel Salisburghese. Anche nelle province semislave e nel regno di Polonia l'architettura deriva da quella dei vicini paesi tedeschi. Specialmente le chiese dei conventi di Cistercensi e di Premonstratensi, di cui i monaci venivano da conventi della Germania, conservano le consuetudini costruttive tedesche, ma sono spesso inferiori ai modelli. I capitelli cubici e le primitive vôlte a crociera del convento del Nonnenberg a Salisburgo hanno aspetto austero e massiccio; nella stessa città si osserva qualche progresso artistico nel portale occidentale della chiesa benedettina

Fig. 213. Lato orientale del chiostro nell'abbazia cistercense di Zwettl (Austria inf.), edificata nel 1160. Da fotografia dell'archivista del convento, P. Benedetto Hammerl.

di S. Pietro ed in quella dei Francescani. Quanto alle chiese di Seckau e di S. Paolo fu già espressa l'opinione che derivino rispettivamente da Hamersleben e da Hirsau. La cattedrale di Gurk (fig. 211), sorta tra il 1170 e il 1218, è celebre specialmente per la sua cripta dalle cento colonne e per il suo portale di squisita struttura decorativa. In Boemia, più che la chiesa di S. Giorgio a Praga, costruita dopo il 1142, sono meritevoli di menzione il convento dei Premonstratensi di Mühlhausen presso Tabor, e il coro della chiesa dello stesso ordine a Tepl. La magnifica chiesa dei Benedettini a Trebitsch in Moravia è costruita sul piano in uso nelle chiese della Germania meridionale, con transetto breve, con tre absidi e con un muro che separa il coro dalle navate laterali; essa ha già dello stile di transizione; la membratura delle pareti del coro ricorda, per l'amore della decorazione, le chiese renane. Il portale di questa chiesa (fig. 212) è ornato con gran ricchezza, ma quanto ad originalità di costruzione è superato di molto dal noto portale della chiesa di Ják in Ungheria. Sono degni di nota per l'esecuzione il gigantesco portale della facciata romanica

della chiesa di S. Stefano a Vienna, e le parti romaniche della chiesa della Madonna di Wiener-Neustadt. Ma le opere più insigni sia dello stile romanico che di quello di transizione sono gli edifizi dei Cistercensi ad Heiligenkreuz, Zwettl (fig. 213), Lilienfeld e Baumgartenberg. Nel maestoso portale del distrutto convento cistercense di Hradischt presso Münchengrätz ci meravigliano gli ornati piatti dei pilastri, alternati a colonne ad anello, e il bel modo di trattare la foglia di acanto. Certi particolari di scuola, proprii delle cattedrali di Bamberga e di Naumburg, da coloni tedeschi furono propagati fino nella Transilvania (il posto avanzato della civiltà tedesca), come si vede nella nobile cattedrale di Karlsburg (fig. 214). Molta diffusione nel territorio austriaco ebbero le cappelle rotonde, costituite per lo più da una cella circolare e da un'abside semicircolare; in Boemia se ne hanno tre a Praga (fig. 215), una a Pilsenetz, Holubitz, Budetsch, Schelkowitz, sul Georgsberg e nel castello di Znaim, nell'Austria inferiore a S. Lorenzen, Scheiblingkirchen e Mödling, nella Stiria ad Hartberg ed a S. Lambrecht.

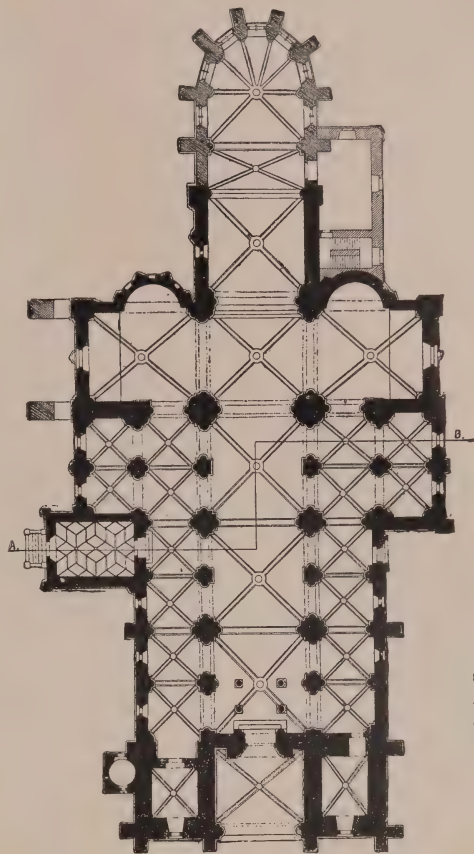



Fig. 214. Pianta del duomo di Karlsburg nella Transilvania. (Dall'Annuario della i. r. Commissione centrale austriaca per la conservazione dei monumenti).

Edifizi cistercensi. Di grande importanza per il rapido progresso dell'architettura fu il diffondersi degli Ordini monastici, amici l'uno all'altro, dei Cistercensi e dei Premonstratensi, avvenuto in Germania nel secolo XII. Ma sarebbe esagerazione il dire che i Cistercensi portarono lo stile gotico dalla loro patria franco-burgunda, e lo naturalizzarono in Germania. Si potrà parlare di un'arte cistercense, ma non di uno stile cistercense: i Cistercensi non fecero che spianar la via alle forme costruttive gotiche. Essi acquistarono in Germania ed in Inghilterra una grande potenza, anche maggiore che nella loro stessa patria o in Italia, dove non furono mai popolari. Un potente movimento architettonico attraversò di nuovo

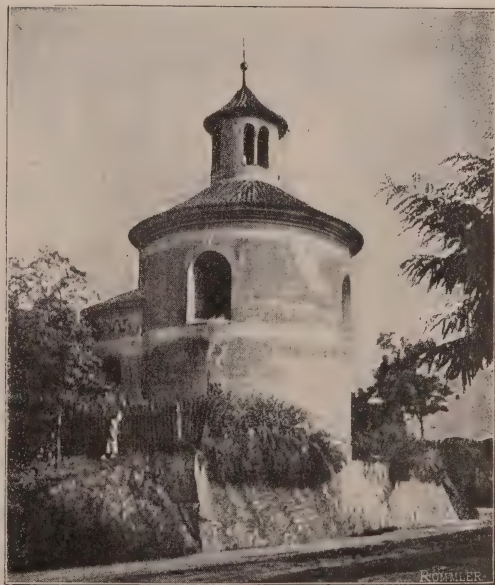



Fig. 215. La cappella di S. Martino sul Wyschehrad (Praga).

Fig. 216. La chiesa di Riddagshausen (Braunschweig). (Fotog. Herm. Görges, Braunschweig).

le province tedesche, e questa volta penetrò anche nelle settentrionali. In poche decine d'anni sorsero dappertutto chiese claustrali, nelle quali gli architetti non s'attennero timidamente alle tradizioni locali, ma si giovarono di tutti i progressi dell'architettura. Ora, come sempre, l'improvviso ascendere della coltura artistica risveglia lo spirito inventivo e aiuta il progresso. La regola claustrale dei Cistercensi accettava qualche deviazione dalle forme architettoniche tradizionali. Le alte torri sono abolite; sovente il coro è chiuso in linea retta e contiene molte cappelle, come ad Ebrach in Franconia ed a Riddagshausen presso Braunschweig (fig. 216 e 217), creazioni del secolo XIII di effetto alquanto povero.

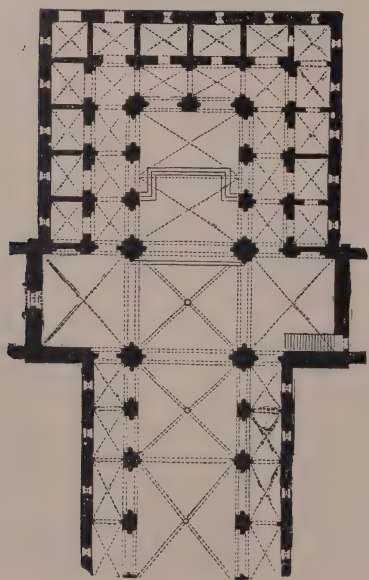



Fig. 217. Pianta della chiesa di Riddagshausen.

Tra i monaci si levarono voci autorevoli contro l'eccessiva ornamentazione; ma che gli ammonimenti non sortissero grande effetto lo dimostrano i graziosi monasteri dei Cistercensi, fra i quali quello di Maulbronn, col pronao, di uso più frequente nella Francia meridionale e in Italia (fig. 218), l'atrio (paradiso) e il refettorio (fig. 219). Del resto, anche nelle graziose

colonne e nei capitelli disegnati con cura, appare quel fine senso artistico che distingue la fine del secolo XII ed il principio del XIII, al quale parteciparono anche i severi ordini monastici. In ogni caso si pone la maggior diligenza nel costruire, ed ogni sforzo è rivolto a superare con bravura le difficoltà costruttive. Fino alla metà del secolo XII ed anche più oltre le chiese cistercensi tedesche (Heilsbronn, Marienthal, Pforta, Maulbronn) conservano il soffitto piano. A Tennenbach e Bronnbach poco dopo il 1150 le chiese furono coperte a vôlta. I contrafforti di Bronnbach sono ritenuti i più antichi esistenti in terra tedesca. C'è qualche esempio di chiesa a sala (Walderbach) o di tentativi di avvicinarsi a questa forma. Così nella seconda metà del secolo XII la costruzione a vôlta prevale in tutta la Germania, senza che cessino

Fig. 218. Vestibolo del convento di Maulbronn. (Fotog. A. Krüger, Maulbronn).

completamente le antiche tradizioni romaniche, e le consuetudini provinciali. Ma c'è una serie di caratteri comuni. La pianta, specialmente nel coro chiuso da linee rette, acquista maggiore sviluppo, sia che l'abside sia disegnata a poligono, o intorno ad essa giri un ambulacro più basso. Si estende l' uso delle vôlte, che nelle chiese cistercensi poggiano sopra mensole o mezze colonne poste a diverse altezze; ma nelle altre chiese per lo più sono sorrette da pilastri a fascio con mezze colonne prominenti (fig. 220). S' intende sempre meglio l'eleganza ed i vantaggi tecnici dell'arco acuto. L'interno delle chiese e la facciata di solito scarseggiano di ornati plastici, che sono accumulati in qualche parte dell'edifizio, ad esempio nei portali (fig. 221).

Costruzioni di cotto nella Germania settentrionale. Nella Germania settentrionale, dall' Olanda fino alle terre dell' Ordine Teutonico, fin dove s'estende il bassopiano, il materiale ivi in uso, cioè il mattone, condusse ad importanti innovazioni. Il mattone, che si cuoce in pezzi piccoli e regolari, ed acquista solidità

mediante la malta, che si può collo stampo foggiare in diverse forme, e coll'aggiunta di varie sostanze può assumere vari colori, si presta ottimamente alla costruzione a vôlte ed a pilastri, e dà ai suoi muri un aspetto di bella e solida euritmia; ma non consente una ricca membratura plastica e fa prevalere l'ornamento piatto e la linea retta, invece dei forti profili e delle linee leggermente ondulate. Il capitello non è più un cubo a spigoli arcotondati, ma a facce trapezoidali (fig. 222), l'abaco non ha altra modanatura che un taglio obliquo, il fregio ad archetti, composto di mattoni formati apposta, acquista vivacità dall' incrociarsi degli archetti (fig. 223). Vengono in uso i fregi romboidali, le mensolette, i mattoncini collocati di sbieco, tutte cose di facile esecuzione; i campi vuoti e le membrature si prestano ad ornati policromi di semplice disegno. È qui evidente che le forme costruttive dipendono, anzi derivano dal materiale di costruzione. Sia nella tecnica che in molti particolari degli edifizi in cotto della Germania settentrionale è facile riconoscere il modello italiano. La costruzione in cotto nel bassopiano tedesco settentrionale si sviluppa lentamente; dapprima il mattone è associato al pesante granito, del quale si trovava qua e là qualche masso erratico, ed alla pietra arenaria, proveniente dall' Elba; soltanto verso la fine del secolo XII la costruzione in cotto raggiunge la perfezione. Delle chiese di mattoni nella Germania settentrionale la più antica che si conosca è quella di Segeberg (1142-1156), con vôlte a sistema legato, che può considerarsi come precorritrice della cattedrale di Lubecca, dove dal 1160 al 1170 la costruzione delle vôlte, la decorazione e tutte le eleganze della muratura in cotto raggiunsero la perfezione. Ma passarono ancora venticinque anni prima che il mattone divenisse di uso generale.

Le più perfette vôlte di mattoni del periodo romanico sono quelle della cattedrale di Ratzeburgo; il sistema legato, le vôlte a nervature, i pilastri con colonnine angolari, hanno riscontro nella cattedrale di Braunschweig. Quasi nello stesso tempo sorsero le belle chiese cistercensi di Dobrilugk e di Lehnin, e le chiese di Arendsee e di Diesdorf, costruzioni basilicali a vôlta. Ma il più insigne edifizio sacro, cioè la chiesa dei Premonstratensi a Jerichow presso Tangermünde (fig. 224), non ebbe compimento che nel secolo XIII. Essa è una basilica a colonne ed a crociera; la cripta, come quella di Brandeburgo, è di pietra, e sporge sopra il suolo, perchè a poca profondità dalla superficie v'è una falda d'acqua sotterranea. La facciata a due torri deriva forse da quella della chiesa della Madonna di Magdeburgo, una delle principali chiese costruite in Germania dai Premonstratensi, e alla sua volta servì di modello ad altre facciate nei paesi vicini. La cattedrale di Riga, del secolo XIII, fu costruita sul piano di quelle di Braunschweig e di Ratzeburgo.

I paesi scandinavi. Nei paesi scandinavi l'abbondanza di legname non favorì le costruzioni di pietra. D'altra parte questi paesi, scarseggiando di buona pietra da costruzione, dovevano far venire per mare il tufo della regione renana. Ciò spiega la somiglianza di alcune chiese danesi del cosidetto periodo di Valdemaro (1157-1241), ad esempio, della cattedrale di Ribe costruita di pietra d'Andernach, colle opere della scuola di Colonia. Sia la cattedrale di Ribe, magnifico edifizio, che quella di Viburgo hanno le tribune sopra le navate laterali, il muro esterno del coro ad arcate cieche, la cupola sopra l'incrocio delle navate, tutte forme care all'architettura renana. Una singolare combinazione di romanico e di gotico si osserva nella cattedrale di Roskilde, cominciata nel 1191, con un coro cinto da ambulacro alla francese. Nelle

vôlte predomina il sesto acuto, usato anche nelle arcate, mentre negli altri edifizi danesi prevale l'arco tondo. L'esterno della chiesa, che non è più in tutto conservata nella sua forma originaria, ha una membratura di lesene e di archetti. I pilastri alternati alle colonne, alla maniera di Hildesheim, si vedono nella chiesa del convento di Westerarg, costruita alla fine del secolo XII. Nell'antica chiesa dei Benedettini a

Fig. 219. Refettorio di Maulbronn.

Ringsted, e nella chiesa dei Cistercensi a Sorö, che nel piano somiglia a quella di Loccum, le vôlte furono sostituite ai soffitti in tempo alquanto tardo. Gli archi ciechi e la loggetta della chiesa di Lund (fig. 225), costruita nel sistema legato, attestano in modo evidente l'imitazione; la vasta cripta fu consacrata nel 1123. Le cattedrali norvegesi di Drontheim e di Stavanger hanno più d'un carattere anglo-normanno, cioè i capitelli a pieghetto, e le decorazioni a zig-zag nelle cornici e nelle finestre. Anche le vôlte a botte ed a mezza botte nelle navate mediane e laterali delle cat-

tedrali di Gran e di Ringsaker non possono spiegarsi che ammettendo una influenza francese. Al contrario la chiesa di Gumlösa, consacrata nel 1191, conserva un carattere tutto proprio delle chiese norvegesi, cioè la porticina che della navata maggiore dà adito al coro (fig. 227).

La regione scandinava non ignorò i concetti architettonici della pianta centrale e della rotonda. Un singolarissimo esempio della prima forma è la chiesa della Madonna di Kallundborg; essa è a croce greca, con una poderosa torre all'incrocio delle navate, e quattro torri minori sulle braccia della croce, le quali sono chiuse a poligono. Nella chiesa dello Spirito Santo a Wysby nella Gotia, antica città anseatica

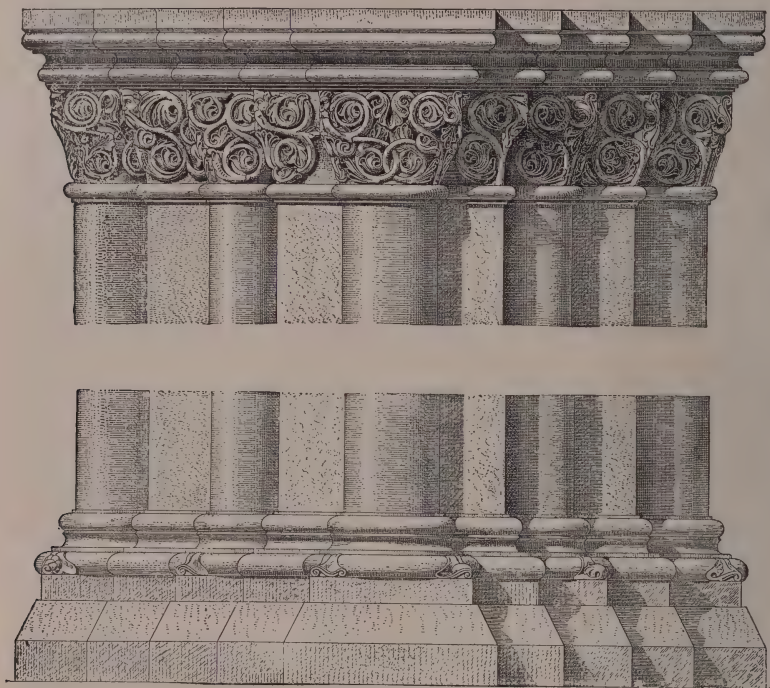



Fig. 220. Pilastri a fasci nella cattedrale di Naumburg.

che vantava diciotto chiese, oggi in gran parte rovinate, alcune delle quali risalgono al periodo romanico, vediamo una originalissima combinazione della doppia cappella coll'idea della pianta centrale. In questa chiesa il vano di mezzo è quadrato, come nella rotonda di Bjernede, e la pianta ottagona e la forma del coro hanno il loro riscontro nella chiesa di Storehedinge. L'idea della doppia cappella è svolta più ampiamente nella chiesa di Ledöie, dove il coro è a due piani. A Nylarsker e ad Oesterlarsker (fig. 229) vediamo i migliori esempi di chiesa rotonda, del tipo detto di Bornholm. Le torri talora magnifiche, in origine servivano di difesa, del che si vede ancora qualche traccia; ma poi il loro carattere difensivo cede il posto alla funzione voluta dalle regole ecclesiastiche. A tali regole sono conformi le torri delle chiese di Aa e di Ibsker nell'isola di Bornholm, addossate alla facciata occidentale e molto prominenti da essa; queste torri ricordano le consuetudini costruttive della Vestfalia e della Germania settentrionale. La facciata a due torri, forma preferita, diremmo

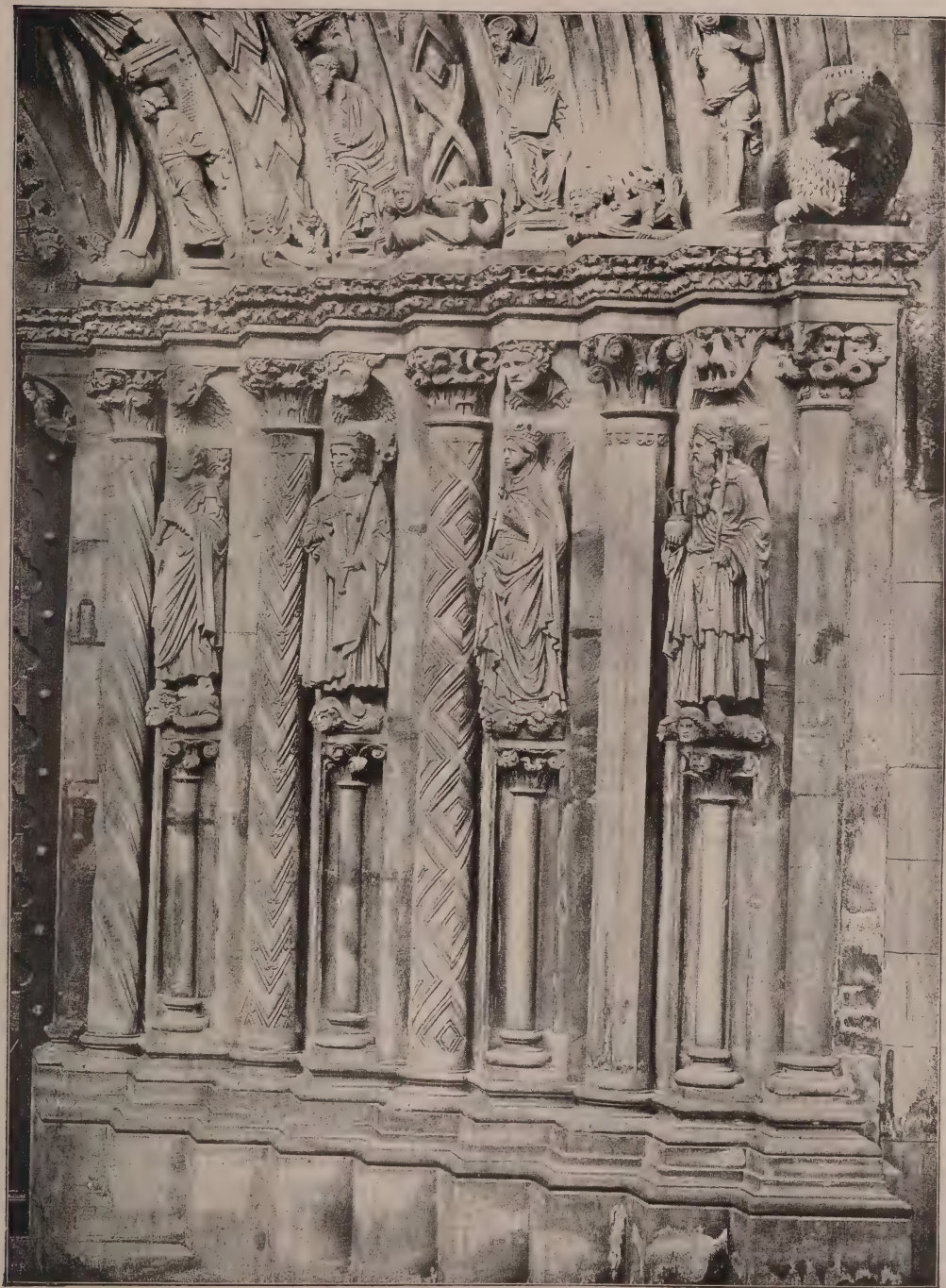



Fig. 221. Particolare della porta aurea del duomo di Freiberg in Sassonia.

quasi paesana, nelle province sassoni, la quale non è che un espediente artistico per evitare la massa pesante della torre occidentale, si vede nel suo primo studio nelle chiese di Fjenneslev (fig. 230) e di Magleby; nella chiesa di Tveje Merlöse le due torri sono poste a maggior distanza l'una dall'altra. Le due torri rotonde della parte

occidentale della chiesa di Husaby, somigliante ad una fortezza, hanno il loro riscontro, e forse il loro modello, in Germania nella Cappella Palatina di Aquisgrana. La Gotia conobbe presto anche la pianta a due navate, che vediamo nella chiesa di S. Pietro a Sigtuna, eretta tra il 1000 e il 1022; ivi il braccio maggiore è diviso nello stesso modo che ad Aa. Un bell'esempio di chiesa di campagna ad una sola navata è quella di Wäcretta tra il 1150 e il 1160; l'abside è decorata semplicemente con mezze colonne e con un fregio di archetto a tutto sesto.

Dal XII secolo in poi i Cistercensi, venuti direttamente da Citeaux, da Clairvaux o dall'Inghilterra, si stabiliscono ad Alvastra, Wreta e in altri luoghi, importando elementi stranieri: così a Warnhem, per esempio, intorno all'abside semicircolare gira un ambulacro con corona di cappelle inserite tra i contrafforti, ed i portali si avvicinano ai modelli normanni. Con viva sorpresa riscontriamo qui l'imitazione

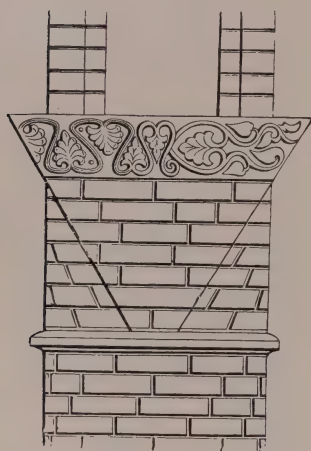



Fig. 222. Capitello a Jerichow.

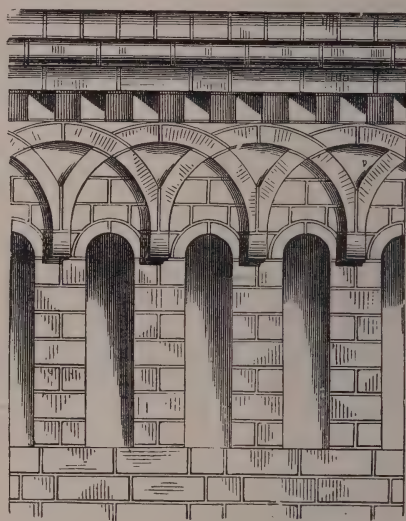



Fig. 223. Cornice dell'abside di Dobrilugk.

di motivi classici. A Drontheim si copia il capitello jonico (fig. 231); nel duomo di Lund, con molta maggior frequenza e in modo più o meno fedele sono riprodotti il corinzio ed il composito; qualche volta, come a Dalby, si fraintendono le forme senza molto gusto. Nella cripta di Lund si vede perfino una forma di cornice classicheggiante che, semplificata in alcuni membri, adorna anche altre parti dell'edificio. Questo contatto col classico (fig. 232) sorprende tanto più inquantochè l'arte settentrionale ha forme ornamentali assolutamente indipendenti, e una ricchezza di motivi fantastici, nastri serpeggianti, figure di piante, di animali e di uomini, che non hanno nulla a vedere con l'acanto.

Ma di assai maggiore interesse sono le chiese di legno norvegesi. Se anche esse non appartengono al primo Medio Evo, pure rappresentano sempre un antichissimo grado di cultura ed offrono una idea abbastanza chiara dell'architettura in legno originaria, diffusa anche in Germania. In Norvegia esistono ancora parecchie chiese in legno del Medio Evo, come in Ürnes, Hitterdal, o la chiesa di Gol presso Oskarshall; una delle più antiche è quella di Vang presso Drontheim (fig. 233 e 234), rifatta nel

1844 nella Slesia, dove si trova come in casa sua, perchè anche nella Slesia superiore e nelle vicine regioni slave si è conservata l'architettura in legno. Era famosa, per

Fig. 224. Chiesa di Jerichow.

la sua struttura caratteristica, la chiesa di Borgund.

Il nucleo di questi edifizi, di cui la pianta si sviluppa da quella delle case dei contadini norvegesi, è una navata quasi quadrata, sostenuta da colonne di legno,

coll'aggiunta di un coro sul lato occidentale. Intorno a questo vano principale, diviso a mò di basilica, gira un corridoio, e per maggior sicurezza una galleria esterna, con finestrelle in alto, circonda tutto il fabbricato, il quale ha l'aspetto di una piramide a scaglioni. Le tavole, i panconi, i tronchi d'albero colle fessure ristoppate di muschio, avrebbero dato alle chiese norvegesi un ben misero aspetto, se i colori e l'arte dell'intaglio non avessero provveduto ad ornarle coi vecchi disegni a nastri e

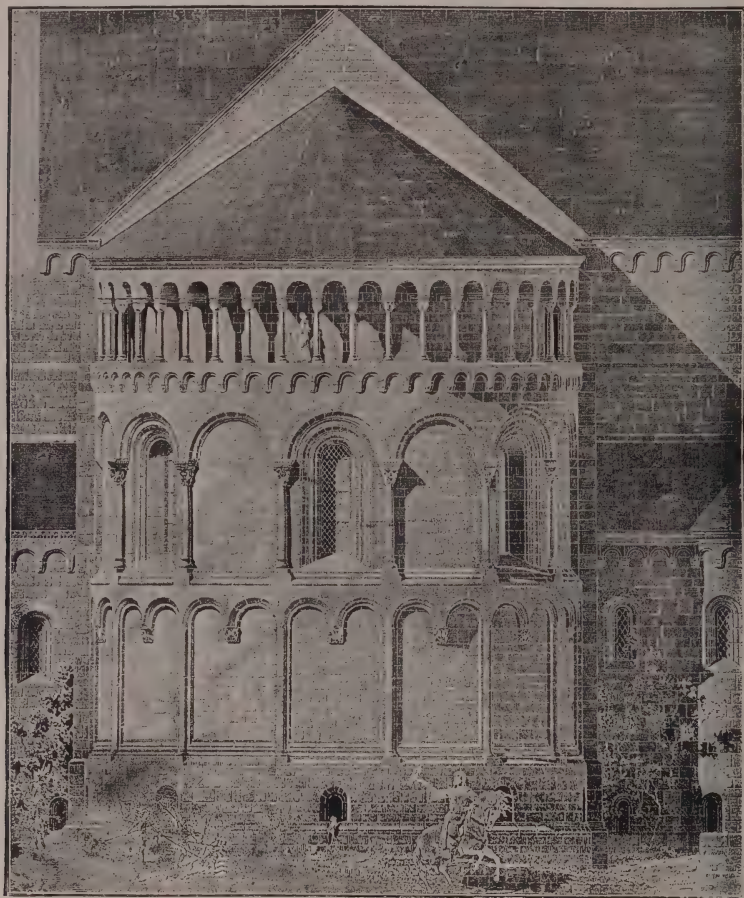



Fig. 225. Abside del duomo di Lund.
(Dal Seesselberg, *L'architettura scandinava nei primi secoli cristiani*).

a serpenti che si ripetono per parecchi secoli (fig. 235). Le chiese di legname sono un'opera schiettamente norvegese che è in relazione di reciprocità colla perfetta conoscenza che quel popolo ebbe sempre della architettura navale; ciò appare dal tetto per lo più carenato, e dal modo col quale sono fatti gli incastri, i giunti e le otturazioni. Si capisce che in Norvegia le chiese a pianta rotonda erano cosa impossibile. Le chiese di legname svedesi (Rada, con pitture interessanti del 1323) adoperarono di preferenza la costruzione a tronchi d'albero, prevalente anche nell'Europa orientale.

Inghilterra. Anche in Inghilterra nei primi tempi le costruzioni di legname costituiscono la regola; nelle opere di pietra del primo periodo romanico si trovano

molte reminiscenze della costruzione in legno che s'indicava col nome di « opus scoticum » o « mos scotorum ». Del resto la denominazione « stile romanico » qui non si usa che di rado; si parla invece di « stile anglo-sassone » fiorito nel secolo X,

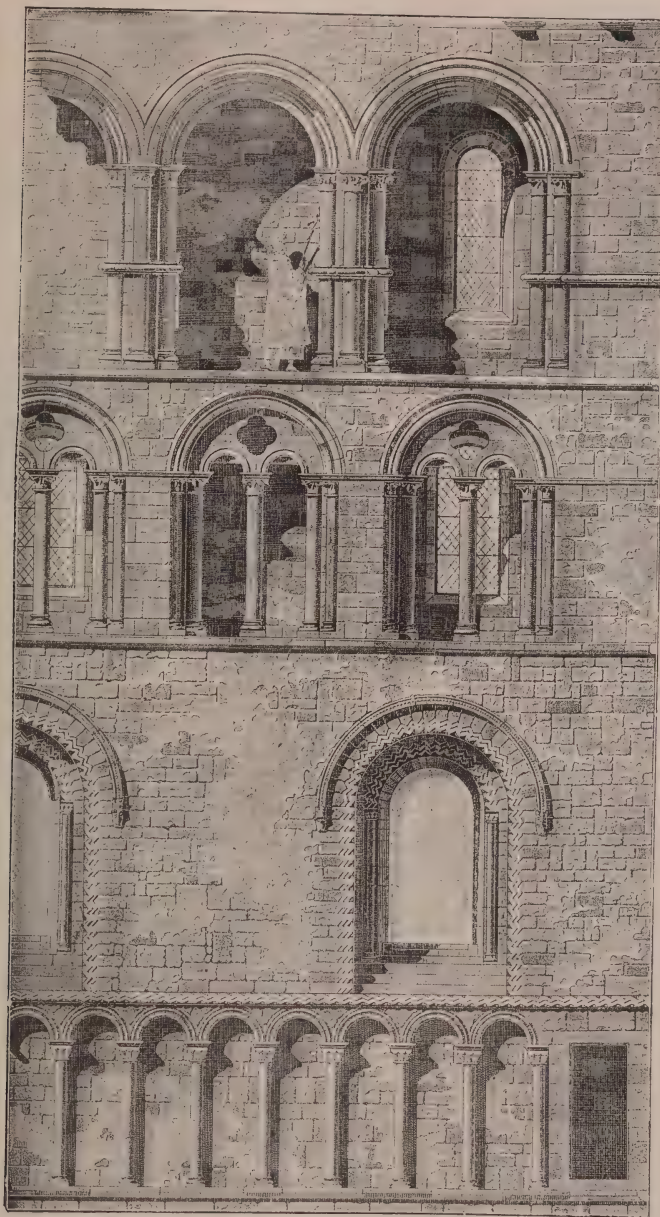



Fig. 226. Cattedrale di Drontheim.
(Dal Seesselberg, *L'architettura scandinava nei primi secoli cristiani*).

dopo l'espulsione dei Danesi, e di stile « normanno » che durò dalla conquista dell'Inghilterra per opera dei Normanni (1066) fino alla fine del secolo XII. Resti di costruzioni del periodo sassone si trovano ancora nelle contee di Lincolnshire e di

Yorkshire; torri, cripte, archi isolati, frammenti di mura. Coi principi normanni vennero di Francia anche vescovi desiderosi di fabbricare ed esperti architetti. Incominciò un'attività vivacissima, di cui restano le tracce ancor oggi numerose e manifeste, e che diede all'architettura d'Inghilterra un'impronta durevole. Pare che gli architetti venuti di Francia invece di sdegnare le tradizioni sassoni cercassero di conformarsi alle architetture dominanti in Inghilterra, come avvenne più tardi per lo stile gotico. Perciò il così detto « stile normanno » costituisce il centro della storia

Fig. 227. Chiesa di Gumlösa.
(Dal Seesselberg, *L'architettura scandinava nei primi secoli cristiani*).

dell'architettura inglese. Nelle piante si nota la gran lunghezza delle chiese, la forte sporgenza del transetto (talvolta a due navate) e il coro che ben presto termina in una linea retta (fig. 236). Nelle cripte colossali non manca il buon gusto. Sopra gli archi delle navate, sostenuti da massicce e tozze colonne, talora alternate con pilastri a fasci, corre una tribuna (fig. 240). È singolare la forma dei capitelli, spesso privi di qualsiasi ornamento, come la cornice. La cappella della Torre bianca (White Tower), che è una delle molte torri che costituiscono la cosidetta Torre di Londra e fu costruita al tempo di Guglielmo il Conquistatore, è a tre navate con vôlte a botte; le tozze colonne hanno capitelli bassi (fig. 237) senz'altro ornamento che una voluta cogli angoli smussati. Nella cattedrale di Peterborough si vede un'altra forma

di capitello, assai frequente, composto di piccoli cubi accostati (fig. 244). E' evidente che il capitello increspato (*godronné*), fatto di una corona di piccoli coni (fig. 239), non è che una variante del capitello a dado, del quale si volle diminuire la pesantezza. La ricca membratura dei sostegni verticali che salgono fino al soffitto, intesi ad accrescere l'altezza apparente, non ottiene che un effetto mediocre; e la costruzione par tozza e pesante anche per causa dell'architettura esterna tutta duramente

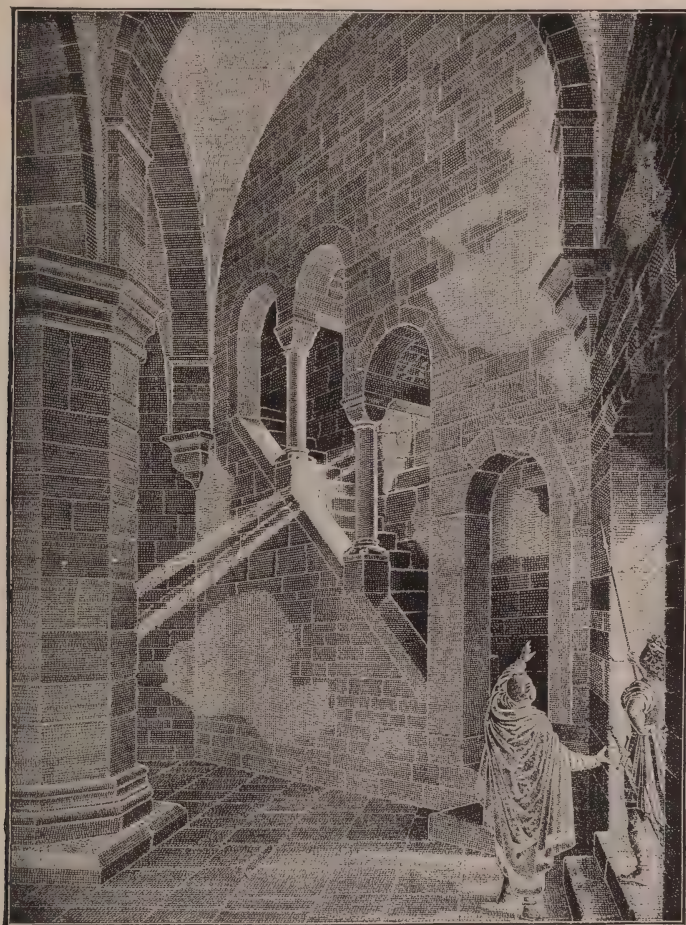



Fig. 228. Chiesa dello Spirito Santo a Wisby.
(Dal Seesselberg, *L'architettura scandinava nei primi secoli cristiani*).

segnata in senso orizzontale, e del pesante campanile sull'incrocio delle navate. Caratteristico dell' Inghilterra è il finestrone (introdotto già nell'architettura normanna) (fig. 241) che anche nelle giornate più tenebrose illumina il lungo e profondo edificio. Il soffitto della navata centrale di solito è di legno ed orizzontale, sicchè a primo aspetto sembrano strane le colonne che parrebbero fatte per sostenere le vôlte, e che qui non sono in nesso organico col resto dell'edificio. Non si può con sicurezza affermare che in Inghilterra nell' XI secolo si costruissero chiese con la navata mediana a vôlta. La decorazione delle pareti e degli archi è a linee geometriche, zig-zag,

rombi, scaglie (fig. 238); sono rare le forme vegetali. Subito dopo la conquista dei Normanni (1070) si iniziò la costruzione della Metropolitana di Canterbury, della quale si conservano ancora alcune parti (cripta, coro occidentale e torri) (fig. 242). Nel sec. XII l'architettura prende uno sviluppo considerevole, per opera delle numerose colonie cistercensi, sviluppo che prosegue poi senza interruzione nel secolo seguente, dando all'architettura inglese un carattere di unità. In Inghilterra i Cistercensi preferirono alla vôlta il soffitto piano di legno, già in uso nel paese. La maggior parte delle cattedrali (spesso unite alle abbazie) risalgono in alcune parti al periodo normanno. La serie comincia con S. Albans e Gloucester (in questa ultima come nelle cattedrali di Winchester e Worchester c'è una cripta magnifica), e continua con Durham edificata nel 1093-1128, Ely (fig. 243), Peterborough (fig. 244), Chichester, Lichfield ecc. Più tardi si fecero ampliamenti, aggiunte, cambiamenti, come ad esempio la cosidetta *Galilea* (atrio) nella cattedrale di Durham (fig. 245), (la sola cattedrale a vôlta tra gli edifici inglesi di stile romanico), ma ciò non mutò così profondamente l'impronta primitiva degli edifizi come avvenne in altri paesi. Una chiesa rustica interessante, conforme alle mo-

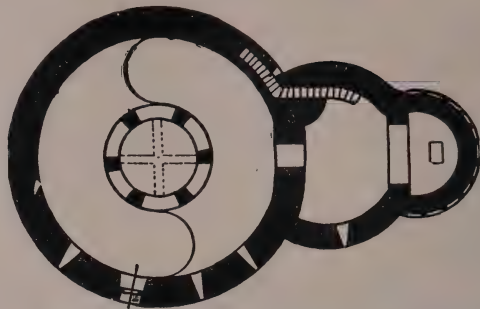



Fig. 229. Chiesa rotonda di Oesterlasker. (Dal Seesselberg).

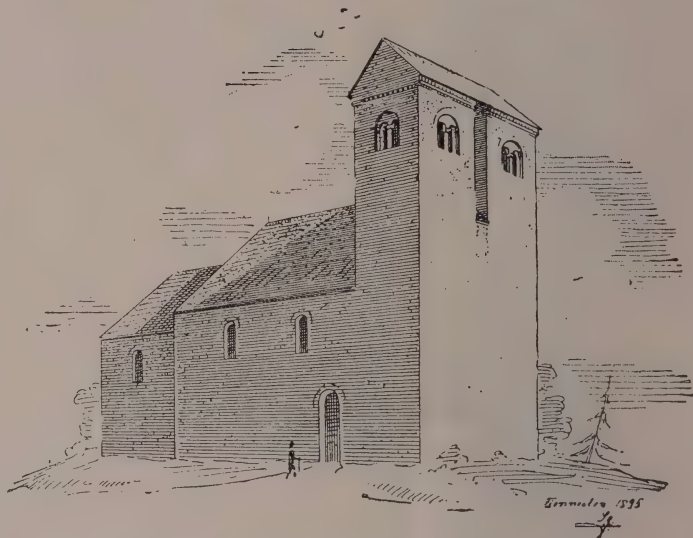



Fig. 230. Chiesa di Fjenneslev nell'isola di Själland. (Dal Seesselberg).

Fig. 231. Capitello jonicizzante di Drontheim. (Dal Seesselberg).

deste esigenze del luogo, è la chiesa di Iffley nella contea di Oxford, che negli ornamenti della facciata lascia intravedere il gusto normanno, mentre nel portale e nella incorniciatura delle finestre ha caratteri proprii. Di un bel sentimento architettonico è la magnifica scala normanna di Canterbury; originalissima, essa è un che di mezzo tra il chiesastico e il profano (fig. 246). L'abbazia di Kelso (fig. 247) è una delle costruzioni conventuali più importanti tra le romaniche tarde.

Francia. L'architettura francese medioevale fiorisce solo nel periodo gotico, verso la fine del XII secolo; ma uno svolgimento sì splendido non sarebbe stato possibile senza la preparazione di un'attività costruttiva lunga e continua, della quale

Fig. 232. Portale settentrionale del duomo di Lund.
(Dal Seesselberg, *L'architettura scandinava nei primi secoli cristiani*).

anche nel periodo romanico abbiamo testimonianze in documenti, che ci dànno notizie di molte chiese, o costruite dalle fondamenta, o restaurate o rifatte. Se nei paesi a settentrione della Loira le chiese romaniche sono in minor numero e di minore importanza che nei paesi meridionali, ciò dipende da due fatti. Negli ultimi tempi del Medio Evo nelle province settentrionali regnò una operosità costruttrice così fervida, da sacrificare perfino molte opere più antiche. Invece nelle province meridionali, diverse dalle franche per lingua, leggi, costumi e tradizioni, come sorge prima e più vivace il culto dell'arte, così prima finisce.

Le chiese romaniche in Francia appartengono per lo più al secolo XII; ma le forme fondamentali dello stile che vediamo nelle chiese della Provenza, dell'Alvernia, dell'Aquitania e della Borgogna furono certamente stabilite nel secolo precedente. Se ciò non fosse, non si comprenderebbe come le singole province abbiano potuto creare

Fig. 233. Chiesa di Vang nel Riesengebirge. (Dal Lachner).

una loro particolare architettura, con caratteri ben definiti, e come i tipi principali di essa siano riusciti a prevalere senza contrasto. La chiesa principale di una regione dà norma costante alle chiese delle città minori. Così la chiesa di S. Lazzaro ad Autun fu imitata a Beaune, a Vienne ed a Lione, e la cattedrale di Angoulême

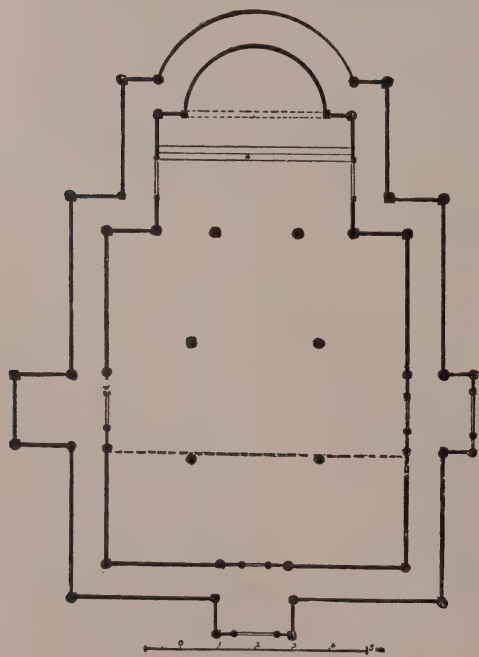



Fig. 234. Pianta della chiesa di Vang.

Fig. 235. Ornato nella chiesa di Vang.

servì di modello alla chiesa di S. Caprats ad Agen, a quella dell'abbazia di Fontévrault, ed in generale a tutte le chiese della Charente.

Nel modo di risolvere il problema della pianta e nella costruzione delle vôlte

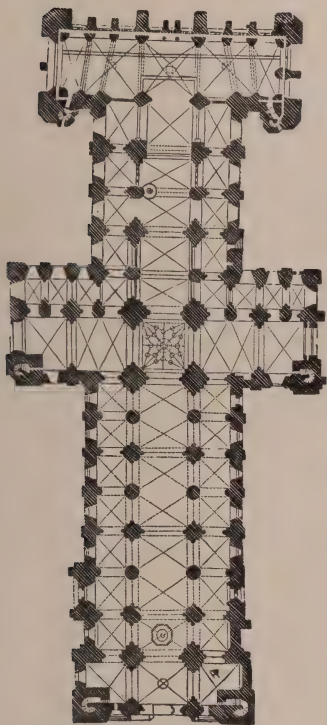



Fig. 236. Pianta della cattedrale di Durham.

Fig. 237. Capitello della Torre Bianca nella Torre di Londra.

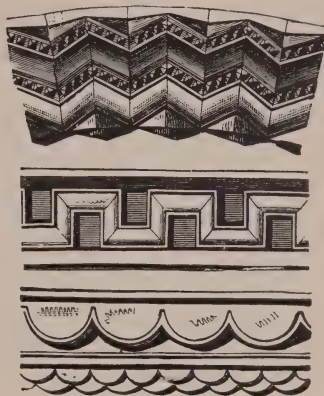



Fig. 238. Ornati di fregi e d'archi normanni.

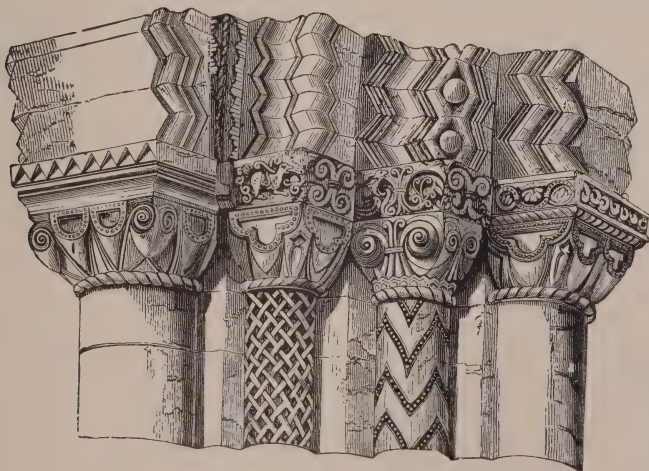



Fig. 239. Capitelli di S. Pietro a Northampton.

gli edifizi francesi presentano grande varietà; nell'uno e nell'altro caso si vedono in germe idee molto feconde, e ciò spiega perchè la Francia sia divenuta la culla di un nuovo stile, cioè il gotico.

Il territorio nel quale prevale la vôlta e quello dove si mantiene in uso il lacunare di legno, corrispondono al dominio della lingua d'*oc* ed a quello della lingua d'*oïl*. Nella Francia meridionale pare che le basiliche a lacunare abbiano avuto minor diffusione; furono invece preferite nella regione della Loira fino alla metà del secolo XI. Ma lungo il corso inferiore di questo fiume fu presto accolta la forma della

Fig. 240. Navata principale della cattedrale di Durham.

chiesa a sala, ossia ad una sola navata, che nella Turena, nell'Angiò e nella parte settentrionale del Poitou divenne regola anche in chiese di vaste dimensioni. Nella chiesa dell'abbazia di Beaulieu presso Loches, sorta dal 1008 al 1012, il lacunare copriva una larghezza di più che quattordici metri. Questa forma durò a lungo nell'Orleanese, ed anche in molte chiesette di campagna, parrocchie e chiese di conventi della Francia settentrionale, fino ai primordi del gotico. In fatto di consuetudini architettoniche si prendeva norma da Parigi o da Reims. S'intende che al sistema della basilica a lacunare presto si associarono le vôlte, facendo a soffitto piano la navata

maggiore e coprendo a vôlte le navate laterali ed il coro. Questo compromesso doveva naturalmente produrre i suoi effetti anche nell'alzato dell'edifizio; infatti l'uso delle vôlte nelle navate laterali poco a poco fa sostituire alle colonne i pilastri. Due momenti importanti di questa evoluzione sono rappresentati dalla cattedrale di S. Cirico (Saint Cyr) a Nevers (910-1028), che più tardi subì mutamenti radicali, e da quella di S. Martino a Tours, che vediamo imitata nella chiesa di San Sernin a Tolosa.

Un motivo suscettibile di grandissimo sviluppo, che l'arte romanica francese largì all'architettura sacra del Medio Evo, è l'ambulacro che gira intorno al coro, al quale poi si aggiunge una corona di cappelle semicircolari, che forse furono ideate perchè si aveva da far posto a molti altari. Questo concetto architettonico, fecondissimo di applicazioni nei tempi che seguirono, è schiettamente fran-

Fig. 241. Chiesa di Tewkesbury. (Facciata occidentale).

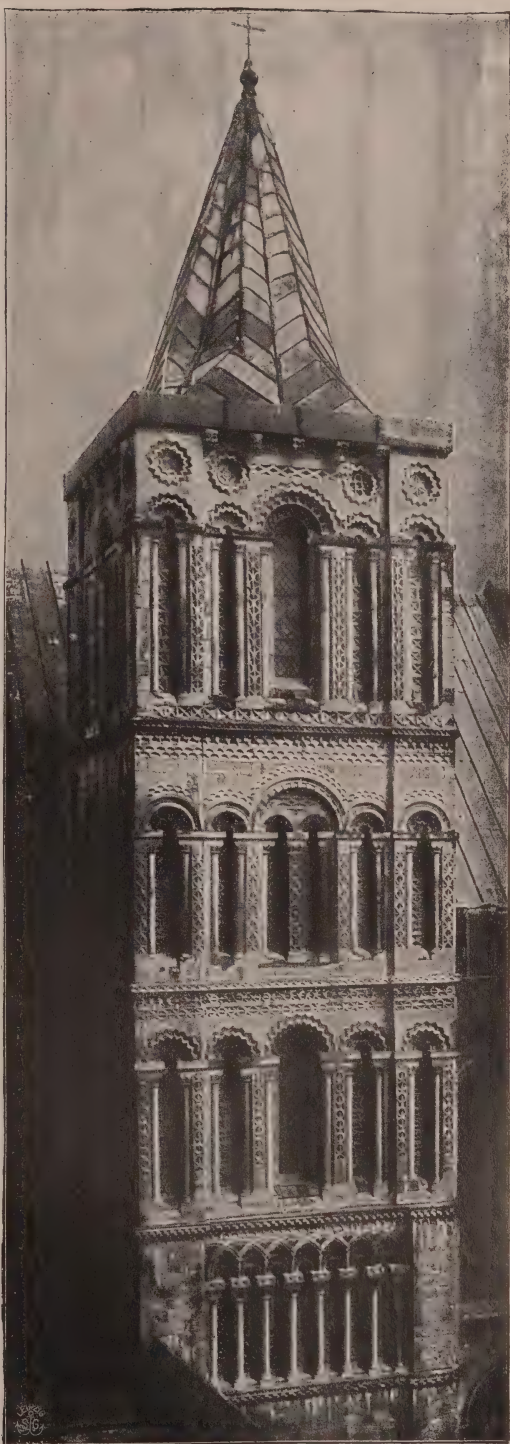



Fig. 242. Cattedrale di Canterbury .(Torre normanna).

cese, e sorse dapprima e fu svolto con bell'accorgimento nella Francia occidentale. Non solo in Italia ed in Germania, ma nella stessa Provenza e nella Normandia non se ne ha che esempi isolati; è invece più frequente nella Spagna, che in fatto d'architettura dipende strettamente dalla Francia. Siffatto ampliamento del coro si vede primamente, verso la fine del secolo X, a Tours nella chiesa di Notre Dame de la

Fig. 243. Porta della cattedrale di Ely.

Couture e nella cattedrale di S. Martino, e alquanto più tardi a Cluny (fig. 248).

Oggi si studia la questione, se delle cappelle del coro di S. Martino di Tours non sia da cercare l'origine nelle chiese e nei conventi dell'Egitto; ma comunque sia, ciò non può diminuire gran fatto il merito della Francia, di avere introdotto e diffuso nell'arte europea questo motivo d'architettura. Del resto dalle nicchie dell'abside maggiore di Erment, del convento di Schenute presso Sohag, dell'abside di Deir Abu Hennis presso Antinoe e dell'absidi nel cortile del gran tempio di Baalbek,

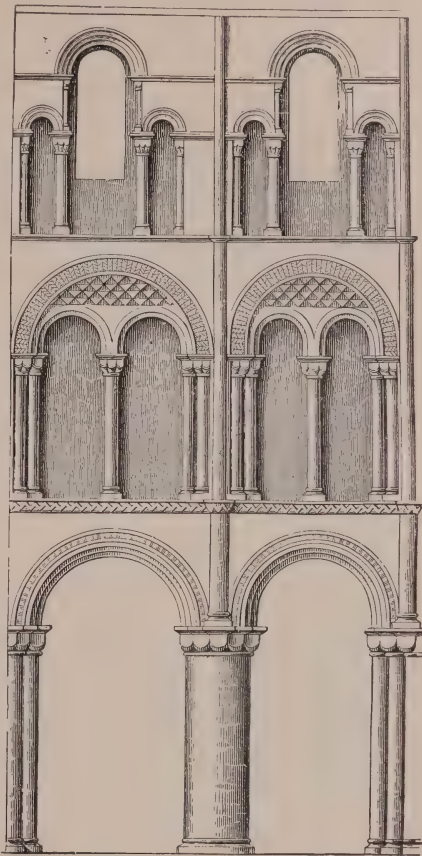
dove le nicchie sono in numero di cinque, come nelle chiese egiziane, nella *Παναγία* presso Tralles e nel S. Martino di Tours, a venire fino alla forma definitiva del coro con ambulacro e corona di nicchioni o cappellette, la via non è breve.

Il convento di Cluny diede il primo modello di un'altra forma di coro, che si diffuse rapidamente nel secolo XI e nella prima metà del XII, cioè il coro chiuso da linee rette, con absidi minori ad angolo retto. Questa forma, preferita specialmente in Borgogna, incontrò favore anche fuori di Francia, e per mezzo della cattedrale di Hirsau, riformata sul modello di quella di Cluny, ebbe un'influenza decisiva nell'architettura tedesca; il celebre abate Guglielmo, del convento di S. Benigno a Digione, la trasportò nella Normandia, dove la grande somiglianza del coro della chiesa conventuale di Bernay con quello della chiesa di Hirsau non può spiegarsi che risalendo ad un modello comune.

Fig. 244. Sistema della cattedrale di Peterborough.

Nel periodo romanico il tema principale e prediletto degli architetti francesi è la basilica a vôlta; ciò spiega la relativa scarsità di chiese a pianta centrale. La rotonda di S. Benigno a Digione (fig. 249), cominciata dall'abate Guglielmo, della quale rimane la cripta, risale al 1001. Questa chiesa, come quella di Charroux nel Poitou, dove alla rotonda è aggiunta una navata, fu costruita sul modello della chiesa del Santo Sepolcro. Di pianta ottagona abbiamo esempi nelle cappelle di S. Michele ad Entraigues (fig. 250) e di Montmorillon presso Poitiers; a Rieux-Mérinville presso Carcassona la pianta è un poligono di sette e quattordici lati; la chiesa di Santa Croce a Montmajour. Anche in Bretagna la pianta centrale non è ignota. I Templari, che in Occidente avevano la loro sede principale a Parigi, scelsero questa forma per una loro chiesa, rotonda con ambulacro a due piani, nella quale vollero imitare la chiesa rupestre del Monte Moriah. I templi di Laon (fig. 251) e di Metz hanno pianta ottagona, coll'aggiunta di un pronao e di un'abside per l'altare.

In generale, nelle province settentrionali e centrali gli architetti ebbero di mira la complessità della pianta e l'aggruppamento efficace dell'alzato interno; invece nel mezzogiorno il perdurare della tradizione classica faceva acquistar principale importanza alla buona distribuzione dello spazio. Lo studio cosciente dell'antico, che si manifesta nella struttura di alcune parti dell'edifizio, comincia in Provenza verso la fine del secolo XI; in altre contrade non se ne ha indizio fino al secondo quarto del secolo XII.

L'architettura francese, che contribuì ad una soluzione, soddisfacente sotto ogni aspetto, del problema della vôlta, compie grandi progressi grazie all'attiva partecipazione delle varie province, che intrapresero molte e vaste costruzioni, dalle quali

venne occasione a molti trovati, preziosi sia per la costruzione che per l'estetica. Fino dal secolo XI nella Francia meridionale si costruivano vôlte a cunei con sufficiente regolarità di commettiture, e si era accolto il sesto acuto, prima nella formazione delle vôlte e poi anche negli archi. In qualche caso la vôlta è costruita secondo concetti bizantini. Ma cominciando dal secolo XII si diffonde sempre più l'uso della vôlta a costoloni, che coll'introduzione della chiave acquista la possibilità di forme più libere.

Ma il punto di partenza di questo movimento è la vôlta a botte, forma propria della Francia meridionale. Dapprima sia la vôlta che il soffitto piano non si vedono che in chiese ad una sola navata, preferite nella Provenza, nell'Aquitania e nella

Fig. 245. *Galilea* (atrio) della cattedrale di Durham (circa 1175).

Settimania; a sostegno delle fasce della vôlta l'Aquitania e la Linguadoca adoperarono le mezze colonne; la Provenza, dove si costruirono le prime absidi poligone, preferì i pilastri addossati al muro. Nelle cattedrali di Avignone e di Orange e nella chiesa di Cavaillon, che sono ad una sola navata, nella grossezza del muro si aprono nicchioni laterali, che era facile allargare fino a dar loro l'aspetto di cappelle.

La basilica a vôlta, con vôlta a botte divise da fasce nella navata principale e vôlte a crociera senza costoloni nelle navate laterali, fiorì specialmente nella Borgogna, nel bacino del Rodano e nel centro di quello della Loira. L'inserzione di un piano intermedio tra le finestre e le arcate, trattato come galleria cieca, è una preparazione al triforio, che ebbe poi tanta fortuna. La Borgogna attinse le sue forme al classicismo romano, di cui possedeva molti avanzi che invitavano all'imitazione; infatti i capitelli, le cornici e le altre parti ornamentali presto divengono modelli,

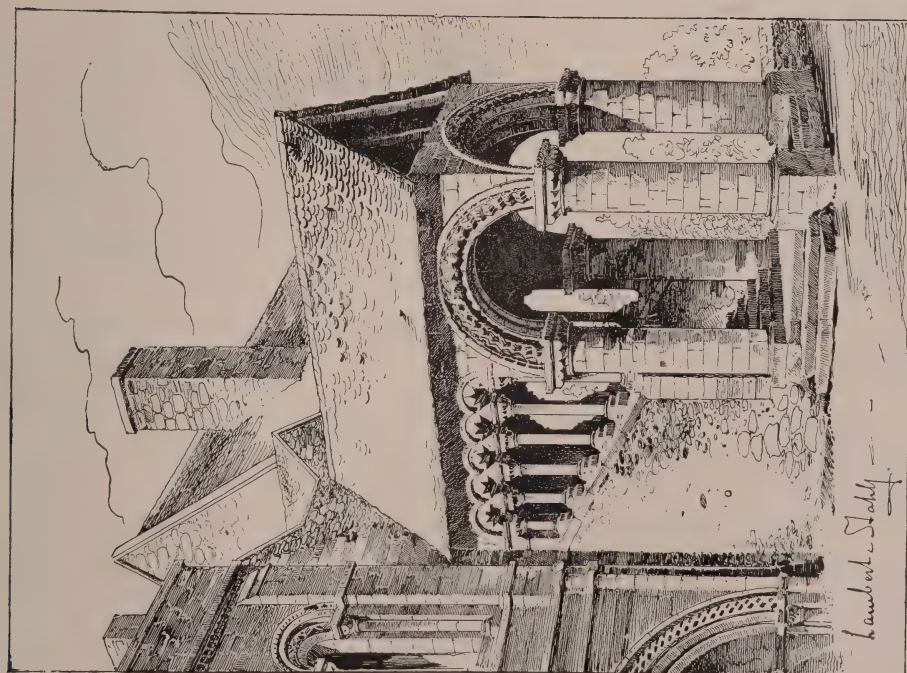



Fig. 246. Scala normanna a Canterbury.

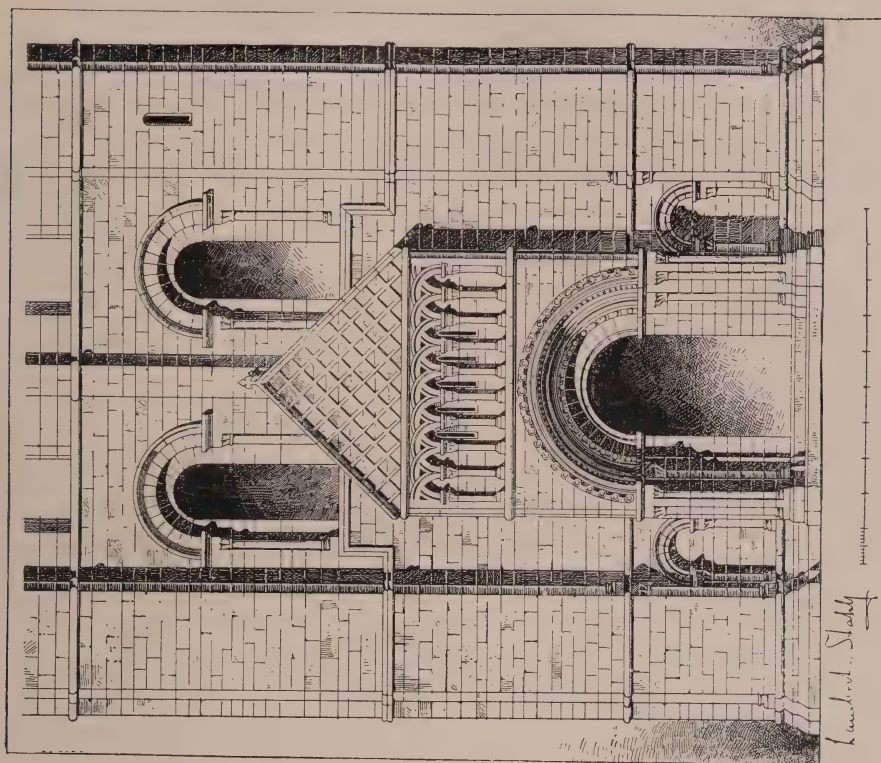



Fig. 247. Chiesa abbaziale di Kelso (Scozia).

dei quali si fa uso più o meno libero; nella Provenza l'imitazione è meno libera, ma è migliore la scelta dei modelli. Autun e Langres ebbero nelle loro porte romane una miniera di motivi ornamentali per le loro cattedrali. La membratura verticale è costituita principalmente da pilastri classicheggianti; nel triforio di Autun è ricopiato l'attico della porta romana della città (fig. 253).

Nella nuova scuola di Borgogna occupa un posto importantissimo l'abbazia di Cluny; essa era in origine una basilica a colonne, consacrata nel 981, ma fu rifatta

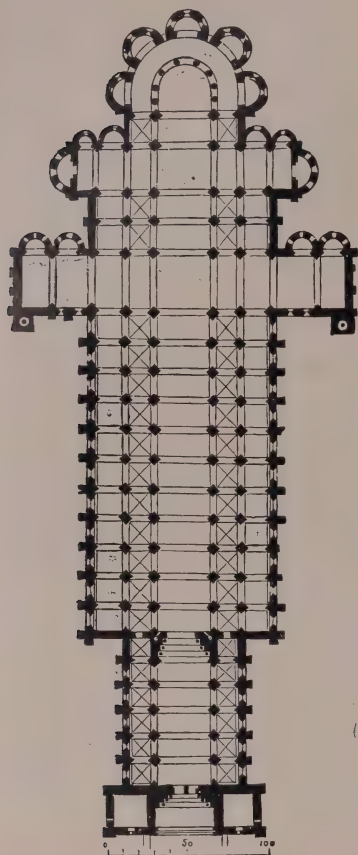



Fig. 248. Pianta della chiesa conventuale di Cluny.

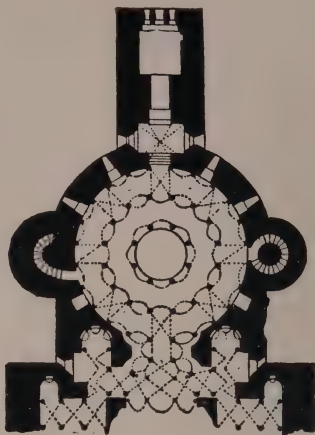



Fig. 249. Pianta della chiesa di S. Benigno a Digione.

da capo a fondo dal 1088 al 1131. Architetti di questo edifizio furono il monaco Gauzo già abate di Beaune, ed il monaco Hezilo venuto da Liegi. Le cinque navate, divise da due transetti, l'ambulacro e la corona di cappelle intorno al coro, col profondo pronao tolto all'antico fabbricato, riprodotto poi più volte nelle costruzioni cluniacensi e le otto torri, dovevano produrre un grande effetto (fig. 254), benchè nella pianta non ci sia nulla di nuovo. Il progresso sta nell'esecuzione artistica dell'edificio dove le navate laterali con le vôlte a botte e a crociera, e la membratura dei pilastri guadagnano in movimento e vivezza. Il sistema di Cluny nella cattedrale di Autun acquista maggior chiarezza e ha qualcosa di più classico; ma l'influenza della così detta scuola di Cluny si limita alla Borgogna ed alle regioni vicine; in Germania e nella Normandia essa non arriva a un maggiore sviluppo e non diventa indipendente che per opera della congregazione di Hirsau

Ci sembra interessante il fatto che la disposizione del coro della più antica chiesa conventuale di Cluny, sorta contemporaneamente al nuovo edificio ricco di cappelle, fosse adottata da quegli stessi Cistercensi che volevano ritornare all'antica semplicità. Alle molte torri dei Cluniacensi, che aboliscono la cripta, essi contrappongono l'abolizione delle torri, mentre intorno al coro e al lato occidentale del

transetto moltiplicano le cappelle. Col desiderio di ottenere una grande semplicità nell'insieme si associa la nobile tendenza a seguire una tecnica ed un modo di costruzione, adeguati e convenienti allo scopo. L'arco acuto già noto in Borgogna è usato con grande abilità e con successo nelle vôlte a crociera coi costoloni: si arriva quindi a un ben calcolato sistema di sostegni che comincia coll'escludere gli archi di sostegno isolati: le traversali su pianta rettangolare divengono presto d'uso esclu-

Fig. 250. Chiesa di S. Michele d' Entraigues.

sivo. Si aboliscono le tribune e i triforii, le pitture non adornano più le pareti delle chiese, che non hanno più neppure ornamenti plastici, e non si permette che lo smalto grigio su grigio. Nel sistema edilizio dei Cistercensi si trovano molti dei concetti che furono poi sviluppati e perfezionati dallo stile gotico francese; i costruttori cistercensi furono anzi in un certo senso i precursori dello stile gotico e grazie alle loro estese relazioni gli apersero ed agevolarono la via nelle altre province; ma dopo la metà del secolo XIII l'opera loro può dirsi esaurita. Nelle loro costruzioni i caratteri tipici cistercensi vengono attenuandosi fino a scomparire; essi applicano invece i concetti architettonici delle grandi cattedrali francesi. Nella chiesa di Vaux de Cernay, probabilmente fondata nel 1128, a settentrione di Parigi, e nella chiesa

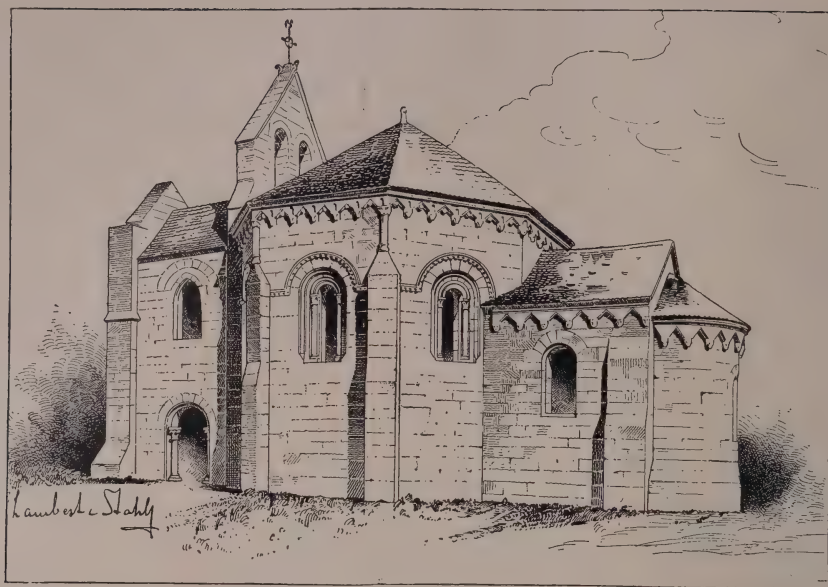



Fig. 251. Cappella dei Templari a Laon.

del convento di Fontenay in Borgogna (fig. 255), sono conservati i più antichi tipi cistercensi, cioè quelli dei conventi principali di Citeaux e di Clairvaux, dai quali la chiesa di Pontigny si differenzia per una disposizione molto più felice. In alcune province al disegno cistercense si applicano le vôlte nella forma usata nel paese; così nell'Aquitania, nei conventi di Boschaud, La Couronne, La Souterraine ed Orazine vediamo cupole, vôlte a botte e vôlte a crociera della forma detta angioina; nella Provenza e nella Linguadoca si vedono vôlte a botte a Fontfroide, Silvacanne e Thoronet. I Premonstratensi, che si diffondono nello stesso tempo che i Cistercensi, molto spesso ripetono i loro concetti architettonici, con minore avversione alla ricca decorazione delle chiese; ma nella storia dell'architettura del Medio Evo la parte che ad essi spetta è molto minore di quella dei Cistercensi. Nelle chiese cistercensi le cappelle che fanno corona al coro formano un semicerchio serrato, e non isporgono in fuori (*chapelles empâtées*); tra i monumenti che presentano questa particolarità il più antico è la chiesa dei Premonstratensi di Dommartin, consacrata nel 1163.

Fig. 252. Pianta della chiesa di Cavaillon.

Un bellissimo effetto pittoresco si ha nella chiesa di Notre Dame de Puy, ed in quella di S. Ilario a Poitiers. Quest'ultima è a sette navate, con ambulacro intorno al coro, corona di cappelle e transetto a due navate; la divisione dello spazio è quella delle chiese a cupola, e fu abilmente adattata al tipo basilicale, mediante l'applicazione della vôlta conventuale.

Qualche cosa di simile si vede nelle chiese a cupola dell'Aquitania. La loro forma fu decisiva nello sviluppo dell'architettura nel Périgord, nell'Angoumois e nella Saintonge, e si ritrova in qualche edifizio di paesi più lontani, a tramontana, a levante ed a ponente. Nell'Angiò e nel Poitou, per influenza della Francia settentrionale, la cupola assunse una forma che ha della vôlta a crociera. Nella Francia occi-

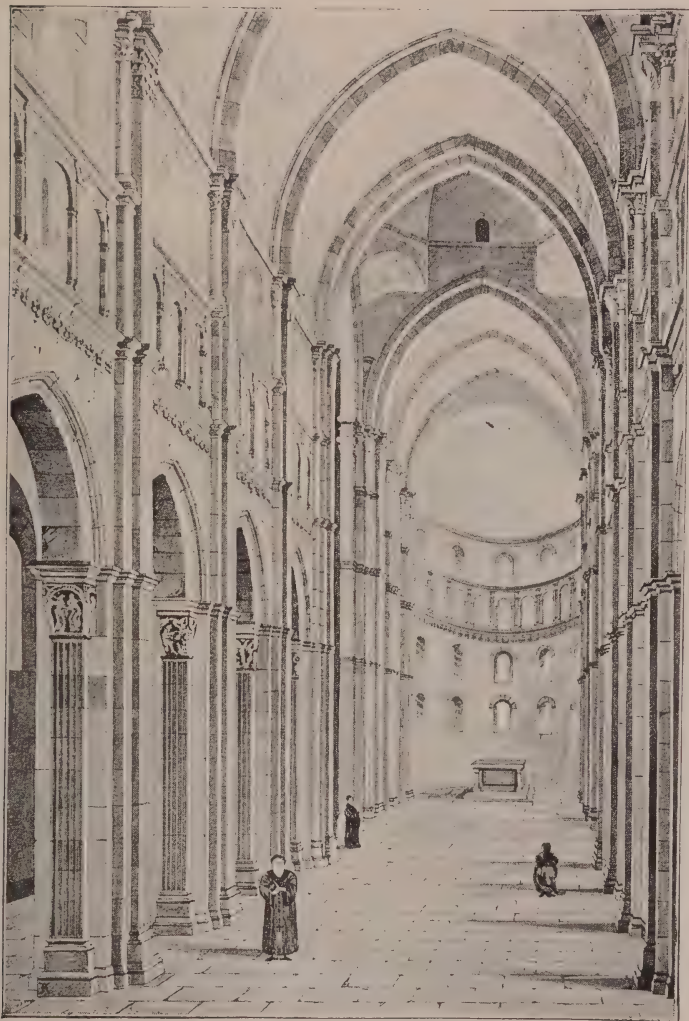



Fig. 253. Interno della cattedrale di Autun. (Da Dehio e v. Bezold).

dentale non c'è forse alcun esempio di cupola anteriore al secolo XI; dalla chiesa di Saint-Jean-de-Côle presso Thiviers a quella dell'abbazia di Solignac, e da questa alla chiesa di S. Stefano di Périgueux c'è un progresso maggiore e più indipendente di quel che da taluni si ammetta. Alcuni importanti elementi di edifizi a cupola della Francia occidentale, come i pennacchi della cupola, i pilastri interrotti, la muratura di pietre squadrate, hanno riscontro in edifizi dell'isola di Cipro, a Nicosia, a Larnaka, a S. Barnabé; tuttavia questo non ci pare un argomento sufficiente per rite-

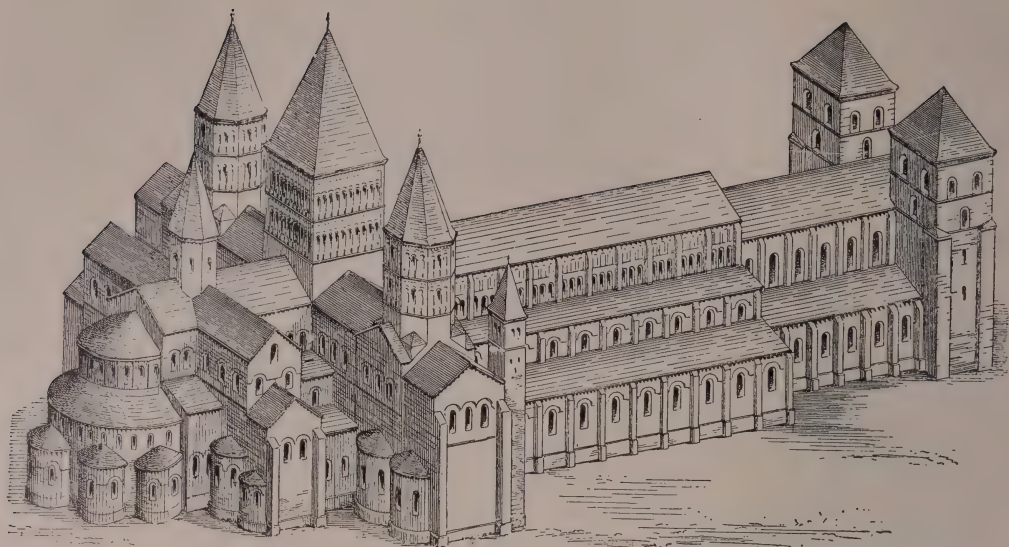



Fig. 254. Chiesa abbaziale di Cluny. (Da Dehio e v. Bezold).

nere che i sopradetti monumenti francesi, che giustamente furono definiti un momento normale nella spiritualizzazione dell'arte medioevale, dipendono direttamente da quelli di Cipro. La sorprendente somiglianza della torre di S. Front a Périgueux col sepolcro dei Giulii presso Saint Remy dimostra che l'architetto studiava i modelli antichi e tentava di foggiarli in modo nuovo; il che appare anche da altri particolari dell'edifizio. Prevalgono anche qui la forma semplicissima dell'unica navata con vôlta a botte e la pianta a croce latina con transetto assai lungo. In questo gruppo di edifizi il più originale è senza dubbio la chiesa di S. Front a Périgueux, del principio del secolo XII, che essendo l'ultima della serie delle chiese aquitane a cupola, alla quale appartengono pure il S. Stefano di Périgueux e le chiese di Cahors e di Angoulême, è anche quella in cui si manifesta maggiore maturità artistica. Essa è a croce greca con cinque cupole (fig. 256) e rassomiglia al S. Marco di Venezia, dal quale non è però certo che derivi direttamente. La cupola sorretta da pennacchi, ed altri particolari dimostrano una diretta dipendenza dall'arte bizantina. Altri monumenti insigni di questa serie sono la chiesa a cupola di Fontévrault, quella di S. Pietro a Poitiers e la cattedrale di S. Maurizio ad Angers, costruita in massima parte nella seconda metà del secolo XII, nella quale la differenza tra le parti che hanno funzione statica e quelle che non servono che a delimitare gli spazi, è trattata elegantemente ed in modo affatto diverso dal

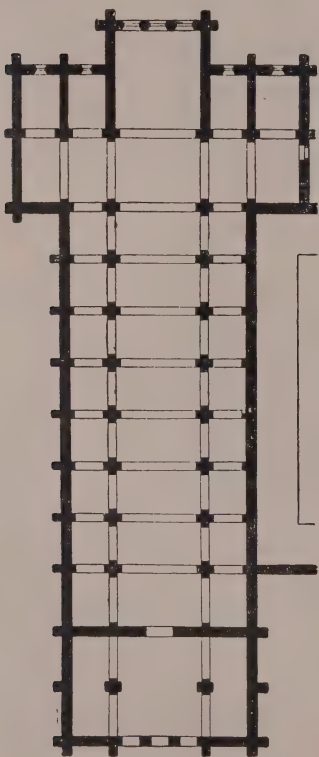



Fig. 255. Pianta della chiesa di Fontenay. (Da Dehio e v. Bezold).

gotico. Altra prova della preferenza che si aveva per le cupole è il trovarle non soltanto nelle grandi cattedrali e nelle chiese conventuali, ma anche in chiese minori. Infatti nelle regioni sopracitate si contavano circa quaranta chiese di pianta rettangolare con una sola navata e con vôlte a botte.

L'architettura a vôlte in Francia ebbe una decisa predilezione per le chiese a sala, sullo schema della basilica romana, cioè con navate coperte a vôlte di uguale altezza. Questa forma, della quale nella valle del Rodano troviamo esempi fin dal secolo X, non tardò a prevalere nell'architettura per tutto il litorale del Mediterraneo

Fig. 256. Chiesa di S. Front a Périgueux.

fino alla Spagna. La prima difficoltà che presentano queste chiese è quella della spinta diretta esercitata dalla vôlta della nave mediana sulle vôlte laterali; il problema fu risolto felicemente in varie maniere. I contrafforti poco sporgenti (che in Alvernia e nel Poitou spesso mancano affatto), sono sostituiti da pilastri al modo romano, collegati da archi ciechi. È evidente dappertutto la tendenza alla vastità, e lo studio di non dare alla navata di mezzo dimensioni maggiori che alle laterali. Nella Francia meridionale la prevalenza per le chiese a sala viene diminuendo fin dal principio del secolo XII; nell'occidentale si conserva fino alla metà dello stesso secolo. Era costume ornare a profusione la facciata; del che abbiamo esempi notevoli nella chiesa di Notre-Dame la Grande a Poitiers (fig. 258) e in quella di S. Nicola a Civray; nell'una e nell'altra si usarono anche artifizi di prospettiva. La cattedrale di Poitiers, incominciata da Enrico II re d'Inghilterra nel 1161, è notevole per l'effetto di forte

unità prodotto dalla disposizione dell'ambiente; per mezzo di essa l'idea della chiesa a sala passò nello stile gotico francese.

Nella Francia occidentale dalla chiesa a sala e dallo schema basilicale si dovette cercar di trarre una forma mista, che dei vantaggi costruttivi della prima rendesse possibile un'applicazione di uso generale. Si credette di riuscir nell'intento facendo le navate laterali a due piani. Nel coro si conservò l'ambulacro e la corona di cappelle. Il transetto è di cinque campate, compreso l'incrocio, di altezza disuguale e

Fig. 257. Chiesa di S. Front a Périgueux.

coperta con vôlte a botte o con vôlte claustrali; la maggior altezza è nell'incrocio. I pilastri sono fitti e la luce scarsa, perchè la parte alta della navata di mezzo è debolmente illuminata. La vera patria di questo tipo architettonico è l'Alvernia, tanto che il sistema di vôlte delle navate laterali a due piani prende il nome di sistema alverniate. Sopra le vôlte laterali a crociera corrono le tribune, che colle loro vôlte a mezza botte scaricano il peso della vôlta della navata di mezzo sul muro esterno (fig. 259). Opera in sommo grado caratteristica del sistema alverniate è la chiesa di Notre-Dame du Port a Clermont-Ferrand (fig. 260-261), che è considerata come modello; infatti il tema di essa fu sviluppato nella chiesa di S. Paolo ad Issoire (fig. 262) e piuttosto alterato che imitato in quella di Saint-Nectaire, di Brionde e di

Riom. La chiesa abbaziale di Conques è modellata su quella di S. Sernin a Tolosa; ha cinque navate, il transetto a tre navate, ed una magnifica torre sull'incrocio. Ma in queste chiese sono già dismessi non pochi particolari della maniera alverniate;

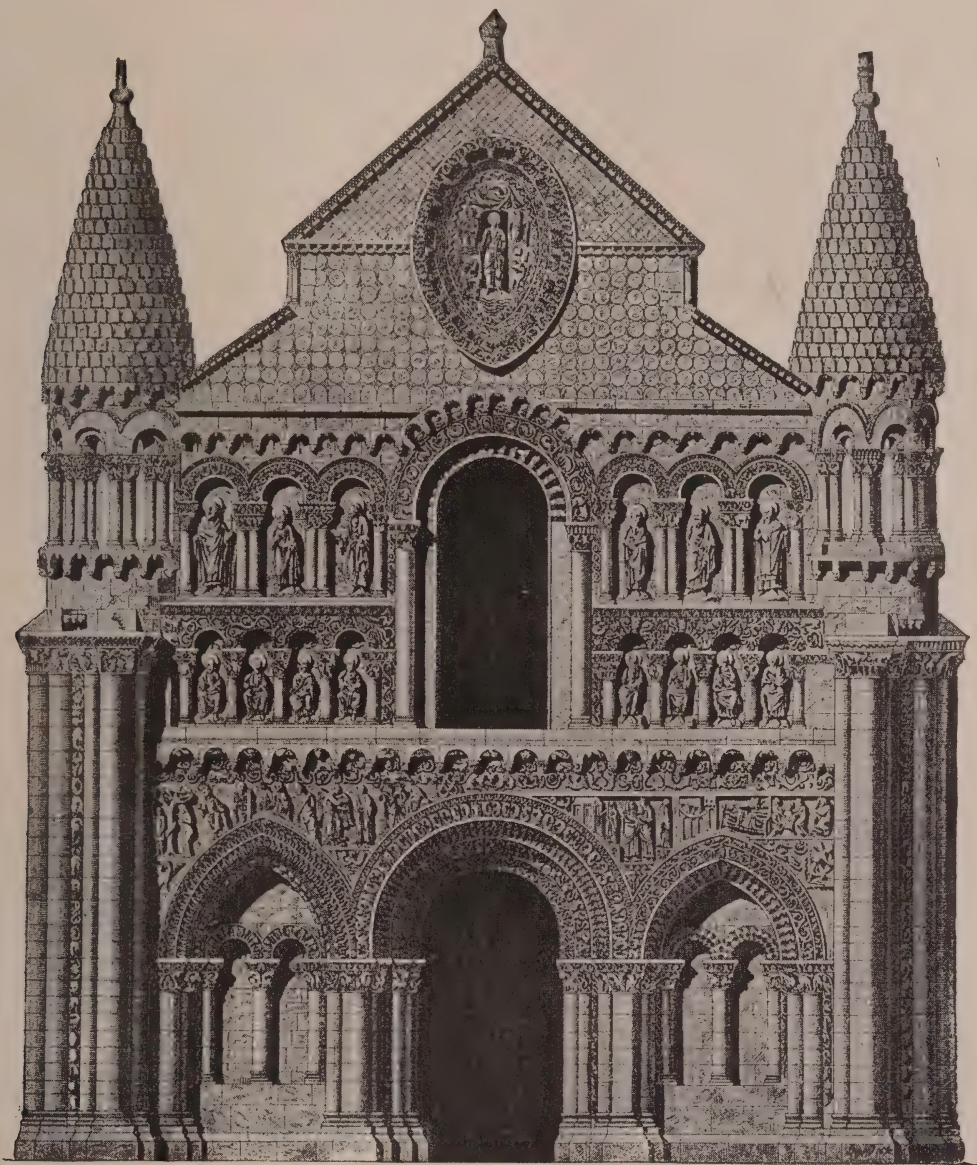



Fig. 258. Chiesa di Notre-Dame a Poitiers. (Da Dehio e v. Bezold).

così la chiesa di S. Stefano a Nevers riceve luce, con trovata affatto originale, dalla navata di mezzo. Fuori dell'Alvernia la vôlta a mezza botte fu usata nella Borgogna, nella regione del Rodano, nel Nivernese, nel Limosino, nel Borbonese e nel tratto della Linguadoca verso sud-ovest, e perfino, il che non fa meraviglia, nella Svizzera occidentale nella chiesa di S. Giovanni a Granson, notevole perchè le vôlte a mezza botte delle navate laterali, che sono ad un solo piano, fanno da contrafforti alla

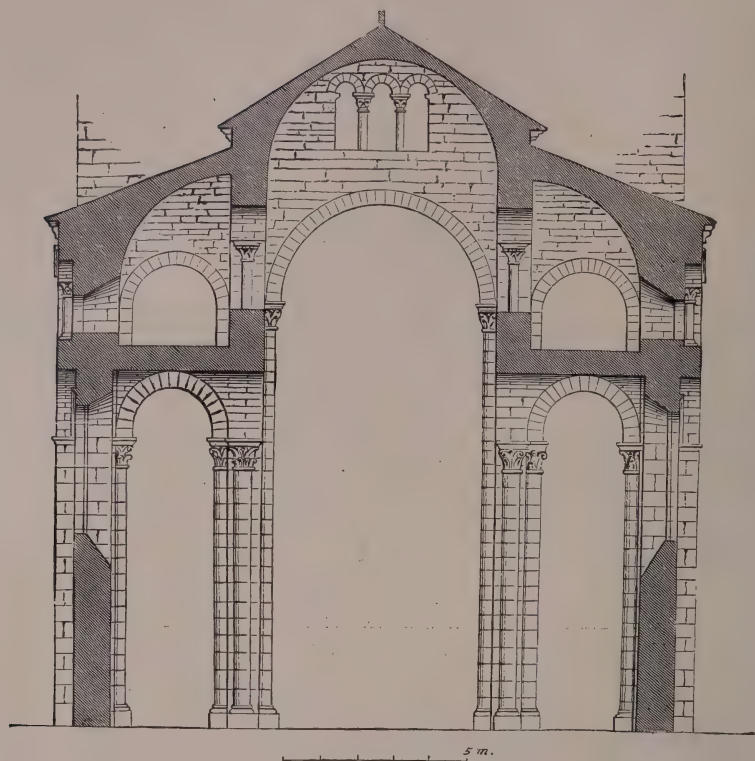



Fig. 259. Sezione della chiesa di *Notre-Dame du Port* a Clermont.

vôlta a botte della navata di mezzo, il che pare già un avviamento alla costruzione gotica.

Adottata la vôlta a crociera nelle navate laterali, diveniva facile l'estenderla anche a quella di mezzo; e a questo si arriva prima e nel modo più logico in Francia, là dove tale innovazione non contraddice agli usi del paese, mentre in alcuni territori di Borgogna e nella Francia occidentale e meridionale le basiliche colla vôlta a crociera sono casi isolati. Per la navata di mezzo si preferì ben presto la vôlta a crociera, a costoloni, mentre le navate laterali si attenevano alla crociera semplice. Al sistema legato della pianta ben si adatta la vôlta a costoloni a sei vele, donde risulta che anche sui pilastri di mezzo (che prima funzionavano solo come sostegni delle arcate, e poi salirono per tutta l'altezza della navata di mezzo) furono collocati i costoloni. L'Anjou e il Poitou si dividono il vanto dell'esecuzione e dello svolgimento del concetto che vediamo già maturo nella cattedrale di Le Mans consacrata nel 1158. Anche più importante è la chiesa abbaziale di Vezelay, col suo pronao alquanto posteriore. La Picardia si mostrò invece poco favorevole all'uso delle vôlte a sei vele.

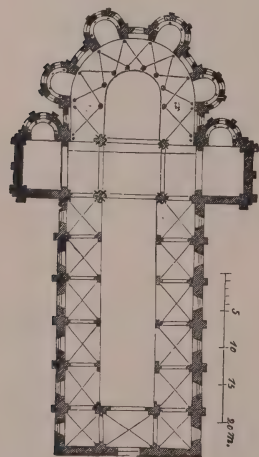



Fig. 260. Pianta di *Notre-Dame du Port* a Clermont.

In relazione con l'architettura francese d'occidente, in Normandia vediamo svolgersi ben presto un indirizzo originale.

Qui gli architetti non si contentano di togliere allo stile cluniacense la pianta del coro e la facciata a doppia torre, ma già nell' XI secolo cercano di risolvere il problema di dare a tutta la basilica la vôlta a crociera, soluzione alla quale pervennero fin dal

Fig. 261. Interno di *Notre-Dame du Port* a Clermont.

principio del secolo XII. Questa scuola possiede in sommo grado l'arte di disporre le parti architettoniche e di stabilire i rapporti della pianta con bella evidenza e regolarità, conforme alla funzione costruttiva di ciascuna di esse, sa trarre dallo spazio l'effetto che vuole, ed ha piena padronanza delle masse. Il sistema legato determinò

Fig. 262. Chiesa di S. Paolo ad Issoire.

lo sviluppo del braccio maggiore della basilica, che è a croce latina con cori laterali di pianta rettilinea; l'applicazione di questo sistema, a misura che andava in disuso col progredire dell'arte delle vôlte, l'alternarsi delle colonne coi pilastri, favorì l'applicazione della vôlta a sei vele. Le pareti della navata di mezzo furono avvivate da

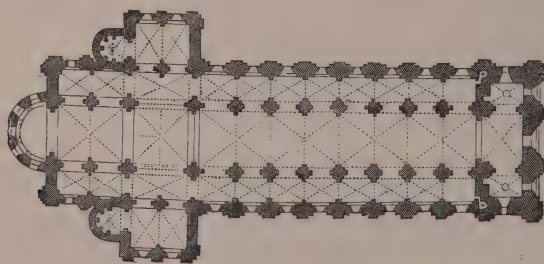



Fig. 263. Pianta della chiesa di S. Stefano a Caen.

triforii. Nella decorazione si usò e talora si abusò di quella forma a raggi, di cui già abbiamo parlato, che fu adoperata anche in Inghilterra; ma il motivo è applicato in modo alquanto monotono. Gli avanzi della chiesa abbaziale di Jumièges (1040-1067), che conserva i sostegni alternati, sono l'opera più antica di quel sistema normanno che nell'abbazia di Bernay non ha ancora caratteri definitivi. Il capolavoro dell'architettura normanna è la navata maggiore della chiesa di S. Stefano a Caen (fig. 263),

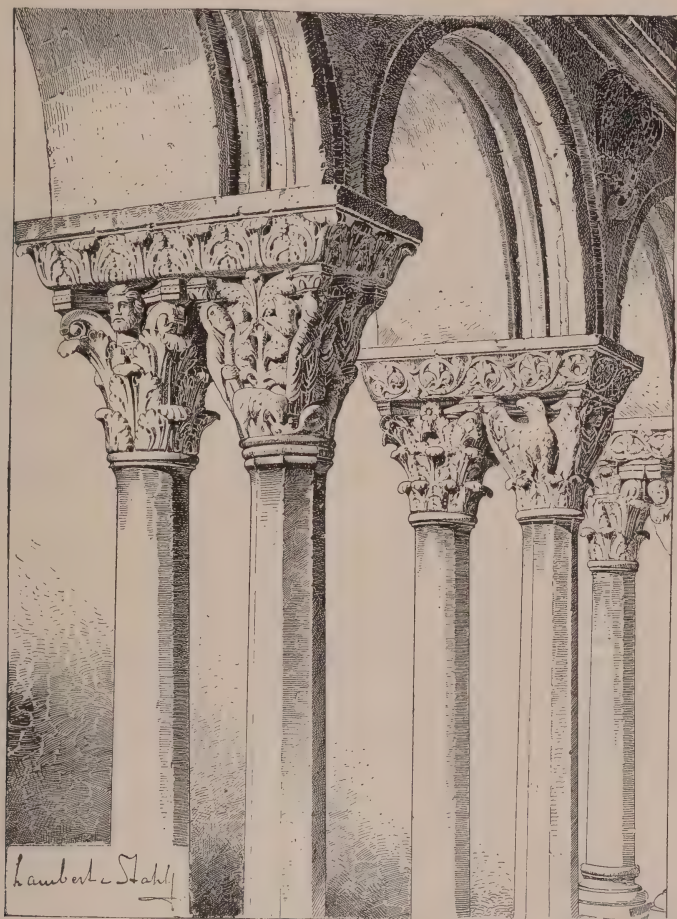



Fig. 264. Particolare del chiostro di S. Trofimo ad Arles.

consacrata nel 1077. I concetti costruttivi di essa furono applicati anche nelle chiese di S. Nicolò e della S. Trinità nella stessa città; quest'ultima ha una cripta con vôlta a crociera ed a costoloni, che fu poi imitata nella chiesa di Monte S. Michele.

Gareggiano di bellezza architettonica colle cattedrali francesi alcuni chiostri, ad esempio quello di Aix, quello di S. Trofimo ad Arles (fig. 264) e quello della cattedrale di Vaison.

Sono singolarità ornamentali della Provenza gli ovuli ed i meandri tolti dall'antico; nell'Aquitania, insieme coi motivi animali e vegetali, vediamo le prime imitazioni della figura umana.

Nella Francia meridionale c'è una regione, costituita dalle contrade lungo il corso superiore della Garonna e dei suoi affluenti, nella quale prevale l'uso del mattone. Della muratura in cotto il più bell'esempio è la chiesa di S. Sernin, nella quale però le parti più vistose sono di pietra; i mattoni adoperati nelle grandi masse murali sono quadrati e sottili, conforme al modello della tarda romanità.

L'attività edilizia in quella terra francese, dove nel periodo romanico si incrociarono le più diverse influenze, dove la cavalleria ed i molti ordini monastici diedero poderoso impulso all'arte, e più precisamente all'architettura nazionale, lasciò di sè numerosi monumenti, alcuni dei quali veramente insigni, che sono degnissima pre-

Fig. 265. Interno della chiesa di Santa Maria de Naranco ad Oviedo. (Junghändel).

parazione al vittorioso avvento del gotico francese; e se questo stile ha il pregio di essere un organismo saldo e serrato, ciò è la naturale conseguenza di una lunga serie di tentativi fatti dall'arte delle vôlte per raggiungere una perfetta unità.

Spagna. Anche la Spagna fu nel Medio Evo una regione artisticamente fertile. La parte meridionale della penisola, sotto il dominio dei Mori, produsse vaghi fiori d'arte orientale; a settentrione lentamente cresceva la potenza dei principi cristiani e risorgeva l'arte cristiana. Le opere dello stile latino-bizantino erano fatte per sodisfare ad esigenze modeste; ciò vale sia per le chiese a sala, come quella di S. Cristiana di Lena, che per le chiese a tre navate. Tra queste ultime citiamo: la chiesa di S. Maria de Naranco ad Oviedo (fig. 265), che si crede sia stata costruita ad uso di palazzo del re Ramiro verso l'850, colle fasce delle vôlte ornate di figurazioni originali; la basilica di S. Maria de Lebeña, attribuita al X secolo, è notevole per la chiusura rettilinea del coro; la chiesa benedettina di S. Salvador de Valdedios,

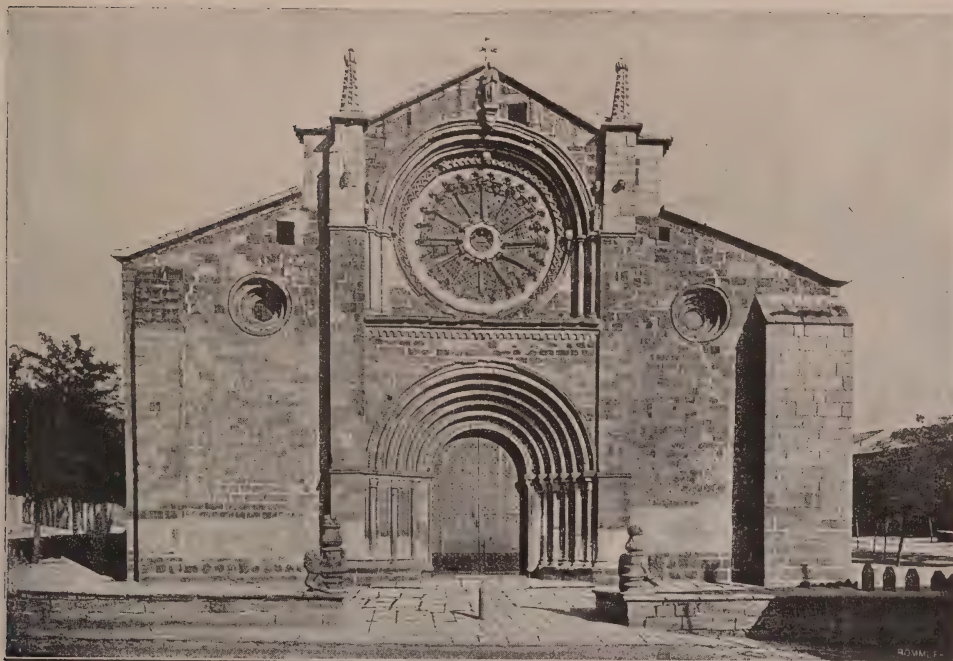



Fig. 266. San Pietro ad Avila. (Junghändel).

Fig. 267. La collegiata di Toro. (Junghändel).

consacrata nell'892, e quella di S. Pablo del Campo a Barcellona, assegnata nel 914 dal Conte Vilfredo ai monaci dello stesso ordine. Dappertutto si vedono ornati ad intacco, motivo che appartiene al patrimonio dell'arte germanica, del che si ha già esempio in S. Miguel de Lino (802); troviamo pure qualche traccia di bizantino e

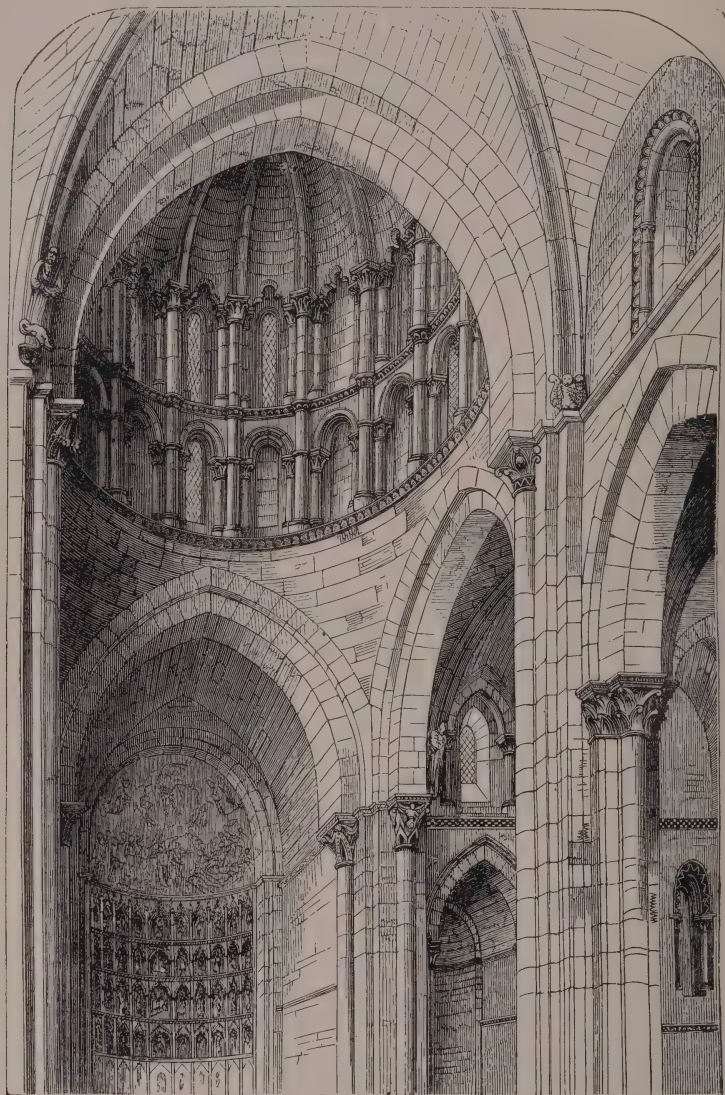



Fig. 268. Vôlte dell'antica cattedrale di Salamanca. (Dallo Street).

di classico, e qua e là vediamo l'arco a ferro di cavallo, che appar manifesto specialmente nel pronao che continua all'esterno la navata maggiore di S. Miguel de Escalada, chiesa consacrata nel 913, ed altre forme tratte dallo stile arabo-bizantino. Nell'esecuzione delle vôlte appare una tecnica timida e faticosa, che non sa fare che cose rozze e massicce.

Lo stile romanico, sotto l'influenza francese, produce nella Spagna, nei secoli

XI e XII, opere insigni. Da Cluny e per mezzo dei Cistercensi, dall'Alvernia, dalla Linguadoca e dalla Borgogna si avviano relazioni artistiche colla penisola iberica, dove fino dal secolo XI si chiamarono a lavorare architetti francesi. Il francese Florin de Pituenga e il geometra romano Cassandro costruirono tra il 1088 e il 1099 S. Pedro in Avila (fig. 266) dove nel XII secolo, sotto il figlio di Raimondo di Borgogna, si cominciò la chiesa di San Vincenzo. Qui nello stesso edificio si incontrano vôlte a botte e a crociera; mentre la cupola sull'incrocio delle navate e le due torri della facciata occidentale col pronao accennano ad altre influenze oltre alle francesi. La cattedrale di Siguënza, consacrata nel 1123 dal vescovo Bernardo di Agen (un Gua-

Fig. 269. Cattedrale d'Avila. (Junghändel).

scone), somiglia nei particolari a quelle di Autun e di Poitiers. Il motivo delle torri a cupola, che si diffuse probabilmente dalle chiese a cupola preferite nella fioritura romanica nel Périgord, nell'Angoumois e nel Saintonge e può essere derivato dall'Aquitania, raggiunse ben presto una singolare ricchezza. Nella cattedrale di Zamora, incominciata da un vescovo francese, il benedettino Bernardo (1125-1149), nella vicina chiesa collegiata di Toro (fig. 267) e nella chiesa del convento di Hirache in Navarra alla massiccia cupola centrale sono addossate quattro torricelle. Il coro con due absidi parallele dell'antica cattedrale di Salamanca (fig. 268) costruito fin dall'inizio con vôlta a crociera, produce un grande effetto. La pianta di questa chiesa, a corpi staccati, fu presa a modello in moltissime chiese spagnuole, dove la navata principale è spesso preceduta, come in S. Millan di Segovia, da un portico a colonne. Alla cattedrale

di Avila, cominciata nel 1091, i due ballatoi merlati sorretti da mensoloni dànno un singolare aspetto di fortezza (fig. 269), in bella armonia colla cerchia murata della città. La cattedrale di S. Giacomo di Compostella, meta di pellegrinaggi da tutta la Cristianità, fu cominciata sul principio del secolo XII; sia nella pianta che nell'alzato

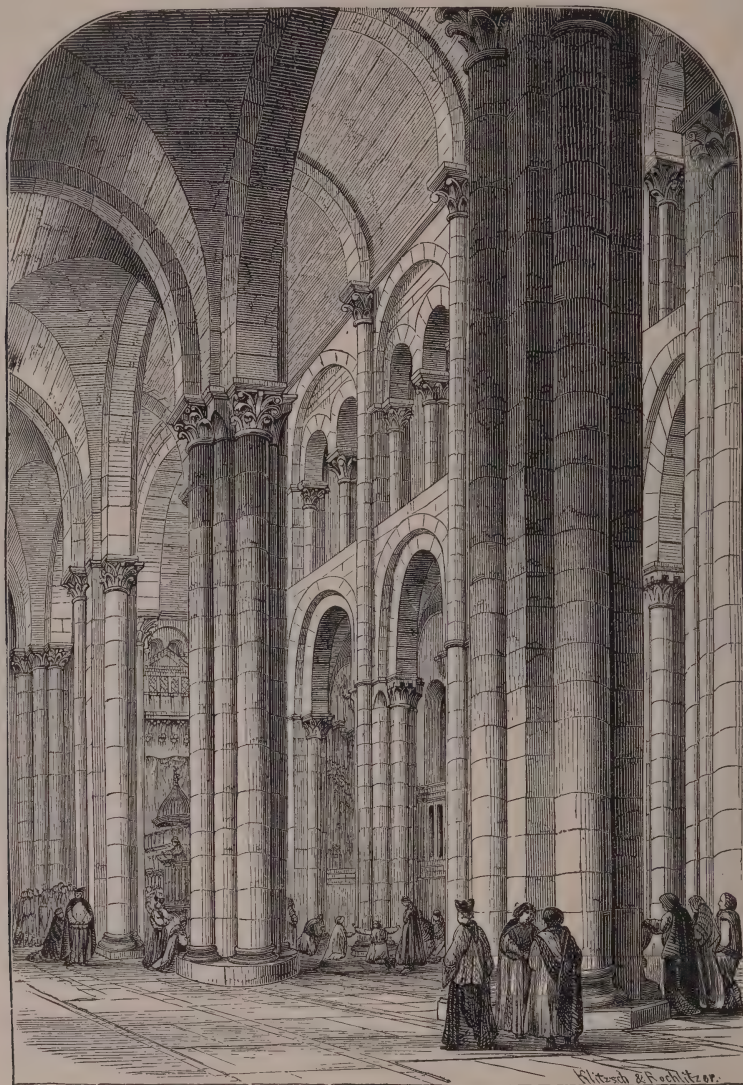



Fig. 270. Cattedrale di Santiago di Compostella. (Dallo Street).

probabilmente fu presa a modello la chiesa di S. Sernin. In vista del gran numero di pellegrini che qui accorreva ogni anno, tutti i vani sono molto vasti; sopra le navate laterali si elevano le tribune, e il transetto è fiancheggiato da navate laterali più basse; le stesse considerazioni suggerirono la scala aperta ed i ricchi portali invitanti ad entrare, con ornati di scultura affini ai provenzali. La nave di mezzo, sia nel braccio maggiore che nel transetto, ha la vôlta a botte con fasce; nelle laterali

Fig. 271. Chiostro del convento San Cugat del Valles. (Junghändel).

Fig. 272. Chiesa dei Templari ad Eunate. (Junghändel).

le vôlte sono a crociera, e nelle tribune a mezza botte (fig. 270). Come nelle parti costruttive del braccio maggiore, così nel coro, con ambulacro e cinque cappelle in giro, è molto probabile un modello francese. La cattedrale di Santiago, compiuta nel 1188, produce un effetto somigliante a quello delle grandi chiese gotiche, al che in

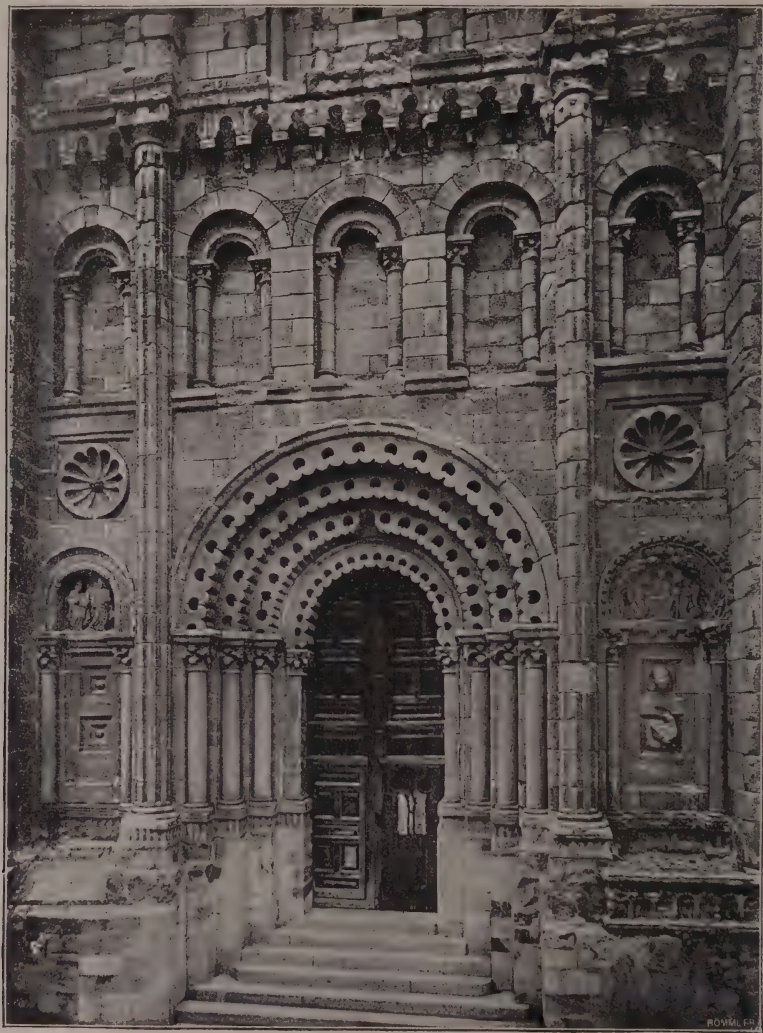



Fig. 273. Porta episcopale della cattedrale di Zamora. (Junghändel).

massima parte contribuisce la complessa membratura dei pilastri della navata di mezzo. Il concetto che domina nella disposizione di essa si ritrova, in più modeste proporzioni, nella cattedrale di Lugo, cominciata nel 1129, e nella chiesa di S. Isidoro a Leon, consacrata nel 1149.

Un'influenza francese, o meglio borgognona, è evidente nella chiesa benedettina di S. Maria di Ripoll. Semplice eleganza ed artistica schiettezza sono pregi della chiesa, in parte rovinata, del convento de la Oliva (compiuta nel 1198) e di quelle di Santa Maria

di Aguilar (fondata da alcuni Grandi di Castiglia), e di Nostra Signora di Iranzo, in Abarzuza, che il vescovo di Pamplona Pietro de Paris assegnò nel 1176 a monaci del convento francese di Scala Dei; tutte opere dell'arte cistercense. Bei chiostri si conservano a San Juan de la Peña di Huesca, a S. Cugat del Valles (fig. 271), a S. Pedro la Rua presso Estella, ed una magnifica sala capitolare a Carracedo el Real.

Le costruzioni dei Templari costituiscono un gruppo per sè stante. Più che i magnifici avanzi del loro castello di Ponferrada sono degne di nota le loro chiese di S. Vera Cruz presso Segovia (1204), e di Eunate, costruite secondo lo stesso concetto fondamentale (fig. 272). L'intenzione di imitare la chiesa rupestre del monte

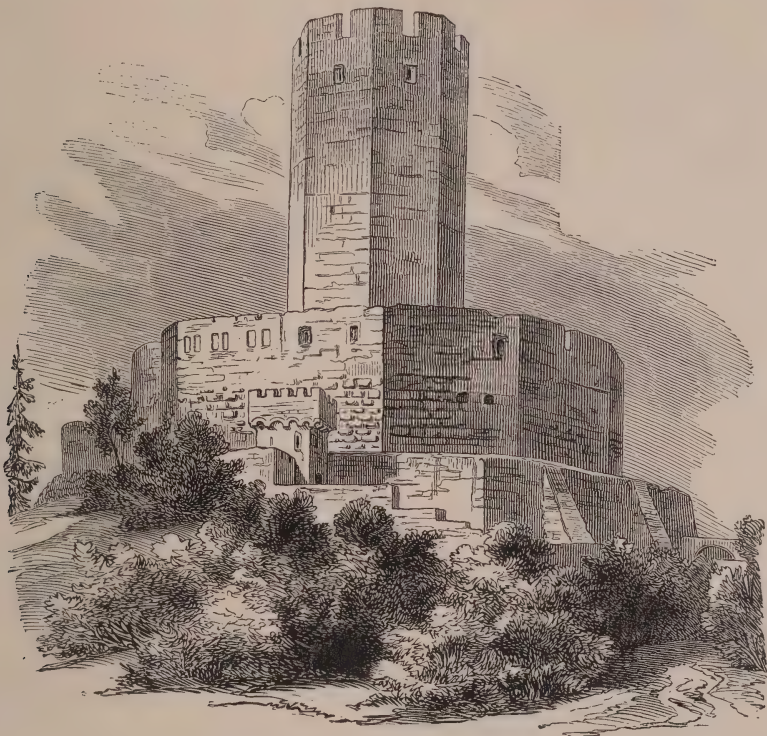



Fig. 274. Castello di Steinsberg presso Sinsheim nel Palatinato.

Moriah li indusse a preferire la pianta centrale di Salamanca; in quella di Eunate non c'è che una cappella per l'altare addossata ad un lato dell'ottagono. In ambo i casi è evidente l'analogia cogli edifizi dei Templari a Parigi, a Laon (cfr. fig. 251) ed a Metz. Molto originali sono le arcate che circondano la chiesa di Eunate. Alle chiese a sala della Francia meridionale si accosta la chiesa della Maddalena a Zamora, che un tempo appartenne pure ai Templari.

Monumenti di sommo pregio sono le porte romaniche di Puenta la Reina, Tudela ed Estella. In qualche caso, ad esempio nell'ornato del portale di S. Maria la Real di Sanguësa, si vedono influenze francesi di varia origine, nel modo di collocar le figure e nella gran copia di motivi ornamentali. Questa ricchezza d'ornato produce un effetto solenne nel portale di Santiago di Compostella.

Dal contatto dello stile romanico col moresco sorse uno stile misto, del quale

la forma ultima ed esagerata è il *mudejar* (così detto dal nome che gli Spagnuoli davano ai Mori loro vassalli). I principi cristiani si valsero spesso dell'opera di artefici moreschi; anzi nel 1275 alla fabbriceria della cattedrale (già moschea) di Cordova fu concesso di assumere in servizio, senza alcuna tassa, quattro operai moreschi, cioè due muratori e due falegnami, per la manutenzione dell'edifizio. Così stando le cose, non è meraviglia che nella chiesa di S. Giacomo dell'Arrabal a Toledo la pianta sia conforme alle regole e tradizioni chiesastiche, mentre l'alzato ed il modo di costruzione hanno carattere moresco. Sono di modello moresco anche gli ornati a frastagli negli archivolti della porta episcopale della cattedrale di Zamora (fig. 274).

In generale nelle chiese spagnuole la pianta non è troppo complessa. Per lungo tempo prevale la vôlta a botte, che talora è conservata nello stesso edifizio, accanto alla vôlta a crociera. L'interno di queste chiese, costruite di pietra, spesso è massiccio e produce un effetto di austerità ma anche di pesantezza; col tempo la costruzione si fa alquanto più libera e leggera. Le torri a cupola, da principio pesanti, che non mancano mai sull'incrocio delle navate delle maggiori chiese spagnuole, grazie ad una più accorta padronanza delle masse ed all'ingegnosa trovata delle torricelle addossate acquistano leggerezza e pittoresca eleganza; i particolari dei portali e dei capitelli si fanno più leggiadri; i fogliami, gli animali e la figura umana sono trattati con maggior maestria. Dati i frequenti contatti coll'arte moresca, così ricca di ornamenti, era naturale che l'arte romanica nella Spagna si allontanasse dalla primitiva schiettezza e semplicità, e pervenisse ad uno stile sempre più decorativo.

Nel vicino Portogallo la cattedrale di Coimbra segue nella pianta i modelli della Vecchia Castiglia, cioè Avila, Segovia e Salamanca; ma l'alzato è del sistema alverniate-tolosano. È notevole il corpo centrale, ottagono a due piani, della chiesa dei Templari di Tomur, edificata nel 1182; esso termina con una piattaforma merlata, e intorno gli gira un recinto di sedici lati. Nella chiesa a sala dei Cistercensi in Alcobaça, consacrata nel 1122, il coro ha la stessa disposizione di quello di Clairvaux, con analogie con quelli di Dommartin e di Heisterbach; le vôlte sono a crociera cupoliforme, ad imitazione di quelle della Francia occidentale.

Costruzioni profane romaniche. Molto più scarsi che le chiese ed i conventi sono i resti di edifizi profani, molti dei quali furono distinti da saccheggi od incendi in tempo di guerra, o trasformati nei secoli seguenti dal mutarsi delle esigenze e dei costumi. Di tali edifizi i più sontuosi erano i castelli, dapprima fabbricati per uso pratico, cioè come magazzini fortificati in luoghi elevati, e divenuti poi vere fortezze, costruite di pietra, che nello stesso tempo servivano di abitazione al signore.

Castelli. Il castello medioevale, che in molte regioni risale all'età romana, ha nel mezzo il mastio (*donjon*), poderoso torrione che può essere sia quadrato che rotondo. Esso serviva di abitazione e di cittadella, e come estremo e più sicuro rifugio e difesa. Perciò l'entrata è situata in alto, e spesso gli ambienti e i diversi piani sono completamente separati l'uno dall'altro, così da potersi difendere indipendentemente. Non ci dobbiamo dunque aspettare di trovare in questi edifici da guerra decorazioni artistiche. Ancora nel XVI secolo Ulrico di Hutten si lagnava dell'angustia e della sudiceria, della vita incomoda e triste che si conduceva nei castelli dei cavalieri. Uno sguardo al cosidetto Heidenschloss di Steinsberg, presso Sinsheim nel Palatinato (fig. 274), basta a giustificare Ulrico. Così nude come il

mastio sono le mura di cinta e le torri che difendono le porte, e solo i merli e gli sporgenti ballatoi di difesa interrompono la massa dei muri. Anche i castelli maggiori, come quello di Arques in Normandia incominciato nell'XI secolo ed ingrandito nel XV con un'opera avanzata (fig. 275), del quale si potè ricostruire la pianta col sussidio di antichi disegni, erano edificati a custodia del presidio e per ricacciare il nemico. Una porta (D) fiancheggiata da due torri (I K) conduce dall'avancorpo (L) in un cortile o recinto nel quale sono sparse le abitazioni e le stanze di uso domestico. Il mastio (A) si alza massiccio presso il muro di cinta, diviso perpendicolarmente da un muro: domina la seconda entrata (G) ed è nello stesso tempo in comunicazione con un punto fortificato (M). Come si vede, tutto era disposto in modo da poter difendere il terreno palmo a palmo. Nella costruzione del castello si procurava innanzi tutto di scegliere un luogo naturalmente forte, atto a tener soggetto ed a difendere il territorio circostante; perciò si costruivano opere avanzate, e la parte più esposta ad assalti era munita di fossi e di baluardi. Così il castello, sempre conservando come nucleo il mastio, diviene un organismo originale e per sè stante; collocato sopra dossi di monti o sopra colline isolate, acquista anche un carattere pittoresco e talora si armonizza felicemente col paesaggio.

Fig. 275. Castello di Arques nella Normandia.

Solo verso la fine del secolo XI l'abitazione si trasferisce dal mastio in un edificio speciale, il Palazzo: quelli imperiali tedeschi si ornano ben presto artisticamente, nè mai vi mancano le scale esterne, le sale che occupano quasi tutta la lunghezza del palazzo, le vaste ed eleganti finestrate ad archi e colonne, che rischiarano le sale. In generale questi castelli o palazzi (Pfalzen) in Germania differiscono secondo che sono costruiti in mezzo all'acqua o sull'acqua; nel primo caso la pianta è meno dipendente dal terreno e lascia maggior libertà al gusto individuale. Di quelli che non si possono ricondurre ad un tipo generale si possono fare due gruppi. A Goslar ed a Dankwarderode ci sono due saloni sovrapposti che occupano tutto un corpo di fabbrica, e un altro edifizio staccato ad uso di abitazione; questa forma più antica conserva qualche analogia colle costruzioni carolinge; a Goslar, come a Braunschweig, l'aggruppamento dei vari fabbricati, che comprende anche la cattedrale ed altri edifizi annessi, ha aspetto più serrato. Il piano seguito a Goslar ed a Dankwarderode, che forse corrisponde ad

Fig. 276. Palazzo imperiale di Goslar.

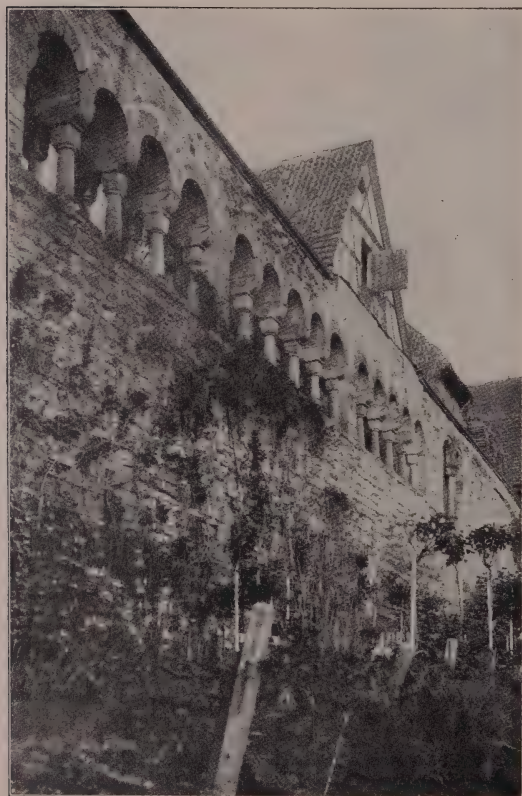



Fig. 277. Portico della sala del Palazzo imperiale di Wimpfen.
(Kautzsch, *I monumenti artistici di Wimpfen*).

una forma accennata nel poema dei Nibelunghi, si vede già alquanto perfezionato ad Eger. Poco a poco si perde l'uso di tener separato l'edifizio contenente le sale da quello che serve di abitazione; i due corpi di fabbrica, ai quali si aggiunge la cappella, si riuniscono sotto un solo tetto; l'edifizio si accresce di un piano, modificazione già preparata dalle torri e dai torrioni a parecchi piani, e le varie parti sono collegate da scale interne.

Nel palazzo di Goslar (fig. 276) il basso pianterreno a mo' di zoccolo accentra fortemente la linea orizzontale; le finestre aggruppate simmetricamente e le arcate ai due lati del corpo di mezzo rivelano l'idea della regolarità ed anche l'intenzione di ottenere un effetto severo e monumentale; ma di regola in siffatti palazzi, come nei castelli e nei palazzi comunali, si ha di mira sopratutto l'effetto pittoresco; tuttavia l'effetto monumentale risaltava dalle grandi masse murarie che per lo più si usavano nei maggiori edifizi. A Goslar, a Dankwarderode, ad Eger e nel piano

Fig. 278. Il palazzo del Barbarossa a Gelnhausen. (Dall'Hartung).

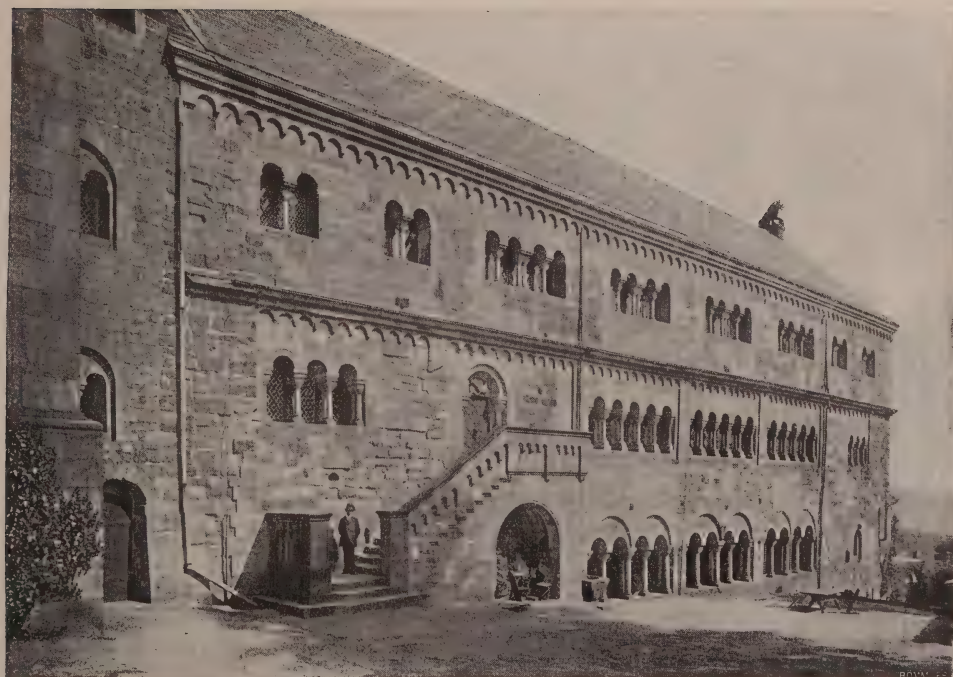



Fig. 279. La *Wartburg*. (Hartung).

superiore della Wartburg si adoperò la pietra rozzamente squadrata; invece nei palazzi di Gelnhausen, di Münzenberg e di Wimpfen vediamo usata la pietra a quadri regolari, carattere esteriore dal quale si riconosce la progredita architettura dell'età degli Hohenstaufen, che a questi edifizi diede l'aspetto di solidi castelli facendo nello stesso tempo risaltare il gran salone e la cappella. Le sale sono sempre rettangolari, divise per lo più in due navate da una fila di colonne o di pilastri; le finestre di solito sono a coppie bifore, trifore o quadrifore, con cornici di svariatissimo disegno;

Fig. 280. Parte inferiore della cappella del castello di Norimberga.

le colonne delle finestre aggiungono bellezza alla sala. In certe facciate, come a Gelnhausen, a Wimpfen (fig. 277) e nella Wartburg la finestrata è una serie continua o quasi continua di archetti e colonne. A dir vero in questi castelli o palazzi che dir si vogliano (perchè il tedesco *Pfalz* non ha l'esatto equivalente in italiano) è da ammirare più l'abilità del muratore che la genialità dell'artista; tuttavia in quelli degli Hohenstaufen non si può disconoscere qualche pregio artistico, specialmente in quello che sarebbe propriamente il palazzo, e nelle cappelle. Ma delle residenze imperiali di Goslar (del secolo XII) e di Gelnhausen, e del castello di Enrico il Leone in Braunschweig (Donkwarderode), anteriore a quello di Gelnhausen, non rimane che assai

poco dell'edifizio primitivo, al quale in tempi recenti furono fatte molte aggiunte e modificazioni. La sala della reggia di Goslar, coi suoi gruppi di finestre che avvivano la facciata, congiunge la semplicità alla maestà. Federico I (Barbarossa) favorì il progresso dell'arte, restaurando gli antichi palazzi e facendone costruire di nuovi. Di ciò che rimane di questi edifizi è degno di speciale considerazione il palazzo di Gelnhausen, compiuto nel 1170, per le sue nobili e delicate sculture ornamentali, che hanno qualche cosa di orientale (fig. 278). Il palazzo di Gelnhausen servì di modello a quello

Fig. 281. Parte superiore della cappella del castello di Norimberga.

di Münzenberg nell'Assia superiore, anche questo in rovina. Nel palazzo di Dankwarderode sopra il piano terreno diviso da una serie di pilastri sorgeva la sala, illuminata da gruppi di finestre, che insieme col fregio di archetti, le lesene e gli archi ciechi formavano la decorazione della facciata. Nulla meglio che la Wartburg presso Eisenach (fig. 279), che in massima parte appartiene alla fine del secolo XII, dà una chiara idea di ciò che fosse una residenza principesca pei primi tempi del Medio Evo. Salito il monticello di cui il ripido pendio rendeva superflua ogni difesa, passato il ponte levatoio, si entrava per la torre in un atrio, che aveva a destra le stalle e alcune basse camerette di servizio, sostituite poi da un altro corpo di fabbrica, con-

tenente le stanze dei cavalieri, la camera di Lutero e gli appartamenti delle principesse. Questo primo atrio era separato dal cortile interno mediante un muro, con porta di comunicazione. Il mastio era collocato in modo da difendere l'entrata dell'atrio e l'attiguo palazzo dei Langravii, al quale si accede per una scala scoperta. Un corridoio, che dal lato del cortile si apriva in ariose arcate, stava tra le stanze e il muro esterno; al piano superiore era il salone delle feste, di notevole bellezza. Una torre quadrata all'angolo meridionale compiva il sistema difensivo. Come residenza principesca, la Wartburg aveva magnifiche sale; la maggior ricchezza di ornamenti era negli appartamenti del principe, in quelli delle dame, e nella cappella.

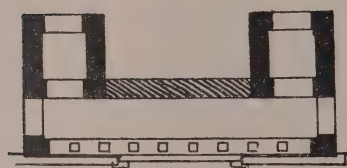
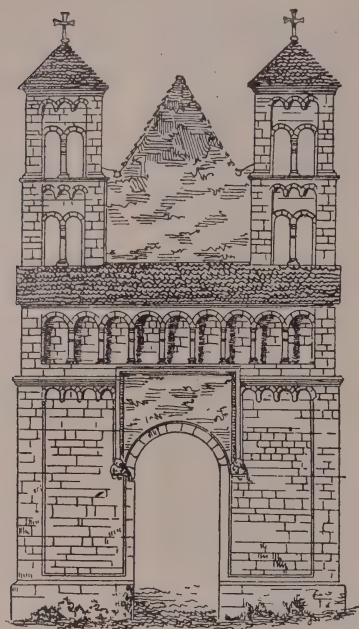



Fig. 282. Torre di Komburg.

In questi edifizi la cappella era oggetto di cure speciali. Nei castelli di Gelnhausen, Trifels, Münzenberg la cappella occupa il piano superiore del torrione d'ingresso; in altri edifizi essa è un fabbricato indipendente a due piani, dei quali il piano superiore è in comunicazione diretta cogli appartamenti del principe; tra i due piani c'è poi una comunicazione aperta nella vôlta; il superiore, per lo più ornato con arte, era riservato al signore ed alla sua famiglia, l'inferiore semplice e massiccio, era destinato alla gente di servizio ed alle esequie. La pianta era un rettangolo diviso in nove campate mediante quattro colonne, disposte agli angoli dell'apertura di comunicazione tra il piano inferiore ed il superiore. Le colonne del secondo piano di solito sono veri capolavori dell'arte romanica più tarda. Bellissimi esempi di questo tipo costruttivo si hanno a Norimberga (fig. 280 e 281), a Lhora, a Steinfurt, a Landsberg presso Halle, e specialmente a Freyburg all'Unstrut e nel castello degli Hohenstaufen ad Eger, compiuto circa il 1214. Sono notevoli per la singolarità della pianta, rispettivamente decagona ed esagona, le cappelle dei castelli di Vianden e di Hobern alla Mosella. Nell'interessantissima cappella del castello di Tirolo (Merano) è evidente l'influenza lombarda; le tre absidi della cappella del castello di Hocheppan sono una eccezione. È da ricordare, come notevole esempio di trasformazione della porta dell'antico castello romanico, la porta dell'antica abbazia benedettina di Komburg (fig. 282); essa è fiancheggiata da due torricelle, con lesene ben profilate ed un fregio di archetti tondi sopra l'arco d'ingresso, ed altri archi di bel disegno nelle torricelle, e richiama alla mente le porte turrite di alcune città, per le quali servì di modello la *Porta Nigra* di Treviri.

Di aspetto ben diverso da quelle delle residenze imperiali e dei castelli tedeschi è il palazzo dei duchi di Granata ad Estella (fig. 283), edifizio che risale al secolo XII. Gli angoli di esso sono rafforzati da due colonne sovrapposte, trattate in una maniera classicheggiante che ricorda forme molto più antiche; il forte aggetto delle cornici a

modiglioni produce un bell'effetto. Anche nell'aggruppamento delle finestre si osserva una certa originalità. È notevole per certi tratti che hanno del franco e del siriaco, e provengono dalla Palestina, il castello turrito eretto a Gand dal conte Filippo di Fiandra nel 1180 (fig. 284).

Fortificazioni delle città ed abitazioni cittadine. Le città ed i borghi procurarono ben presto di difendersi dai nemici con vaste fortificazioni. Tra le maggiori opere di questo genere ricordiamo la cerchia turrita di Avila, cominciata nel

Fig. 283. Palazzo dei duchi di Granata ad Estella. (Junghändel).

1090 dal geometra romano Casandro e dal francese Florin de Pituenga, e probabilmente compiuta nel 1099. Le mura di Avila racchiudono uno spazio quadrangolare lungo circa 850 metri e largo da 280 a 420; sono interrotte ed avvivate da dieci grandi porte e da ottantasei torri. Un'opera simile, iniziata nel secolo XIII, è la cerchia della città anseatica di Wisby nella Gotia; dalle mura, che girano circa tre chilometri e mezzo, sorgono tuttora trentotto torri, alte da diciotto a ventun metro. In molti luoghi la chiesa, situata in alto e cinta di mura, offriva in caso di pericolo un rifugio fortificato alla popolazione. A Kosteletz presso Tabor la cappella rotonda, con una massiccia torre ad uso di campanile e di vedetta, è chiusa in un rettangolo di forti mura. Abbiamo già detto che nei paesi scandinavi l'architettura delle chiese rispondeva anche ad un bisogno di fortificazione. La forma più comune delle porte

Fig. 284. Castello dei conti di Fiandra a Gand.

fortificate delle città, era un rettangolo, talora con muri a scarpa nel piano inferiore, fiancheggiato da due torri, sull'esempio della *Porta Nigra* di Treviri, od anche da mezze torri semicircolari, a parecchi piani. L'uno e l'altro tipo sono bene rappresentati in ciò che rimane delle fortificazioni di Colonia, iniziate dopo il 1175, cioè la Porta di S. Severino e la Porta del gallo (Hahnentor, fig. 286).

Nel Medio Evo inoltrato le case cittadine erano tuttora di legno; le case private di pietra erano rare anche nel secolo XIII; ciò spiega la scarsità di costruzioni romaniche di carattere civile o privato. Il primo pensiero degli abitanti della città fu

Fig. 285. Le fortificazioni di Avila. (Junghändel).

Fig. 286. La Porta del gallo (Hahnentor) di Colonia.

Fig. 287. Palazzo Comunale romanico di Gelnhausen. (Hartung).

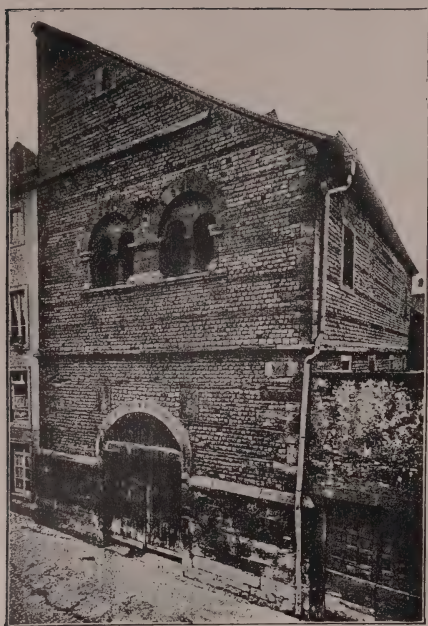



Fig. 288. Frankenturm a Treviri.

di provvedere alla costruzione di palazzi pubblici, che servivano alle adunanze del Consiglio cittadino, ai convegni dei mercanti ed ai tribunali. Un bell'esempio di questi edifizi, relativamente ben conservato, è il Palazzo Comunale di Gelnhausen (fig. 287); la gradinata davanti alla porta centrale, che è ad arco trilobato, serviva di tribunale; il piano inferiore era destinato alle adunanze dei mercanti, ed il superiore a quelle della cittadinanza. Sia al primo che al secondo piano il soffitto era a travate, e il vano era diviso da pilastri in modo da formare due navate; è la stessa disposizione che già abbiamo veduta nelle sale dei castelli. I resti di una cappella annessa al Palazzo pubblico di Eggenburg nell'Austria inferiore attestano che fino dai primi tempi la cappella era compresa nel piano di questi edifizi.

Nelle regioni prossime al territorio della civiltà romana e della costruzione in pietra, specialmente nella regione renana, troviamo qualche raro esempio di abitazioni cittadine costruite in pietra nel periodo romanico. La casa cittadina occupava per lo più un'area quadrata, o un rettangolo alquanto lungo, nel qual caso uno dei lati minori era costituito dalla facciata. Fin dai primi tempi si usò la vôlta nel piano terreno, ma nelle altre parti si preferì il soffitto di legno, col sussidio di sostegni verticali negli ambienti

Fig. 289. Il « Salzburgerhof » a Ratisbona. (Ricostruzione).

più vasti L'accrescersi delle case rese necessarie le costruzioni a parecchi piani. Prevalendo la pianta rettangolare sulla quadrata, e crescendo il bisogno di camere sopra il pianterreno, che non era abitato, si innalzò la facciata e crebbe il numero delle finestre; il frontone fu disposto a scala, con effetto pittoresco. Talora l'effetto era accresciuto dalla pittura, come si vede nei capitelli della casa dei Trinitari a Metz e negli archi e nei pilastri del Palazzo Comunale di Gelnhausen. Un bell'esempio di policromia è una casa nella Rheingasse a Colonia, dove le membrature sono di pietra grigia, i bastoncelli di marmo nero, e i tondini, le basi e i capitelli sono dorati.

Treviri ha parecchi esempi di una costruzione che tiene il mezzo tra il palazzo e la fortezza, e che serviva di abitazione e di difesa; sono

Fig. 290. La casa Overstolzen a Colonia.

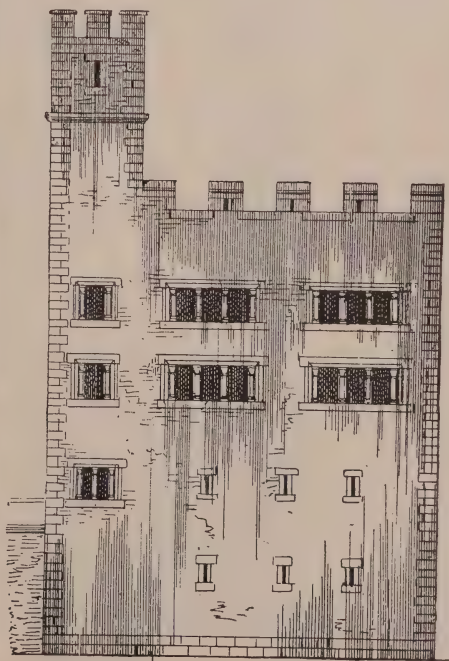



Fig. 291. Casa nella via dei Trinitari a Metz.

i « propugnacula », dei quali il meglio conservato è il cosidetto « Frankentor » (fig. 288). Tra queste abitazioni con carattere di fortezza citeremo anche la « Niederburg » di Rüdesheim, e il magnifico edifizio di Ratisbona, detto « Salzburgerhof », dominato da un'alta torre (fig. 289); questo è della seconda metà del secolo XII.

La bella casa di Colonia, detta degli Overstolzen (fig. 290), è notevole per il risalto che vi hanno le linee orizzontali; anche in una casa di canonici ad Aquisgrana vediamo la divisione dei piani mediante cornici di varia forma. C'è qualche analogia tra la cosidetta casa dei Tre Re a Treviri e la casa del sagrestano, addossata al

Fig. 292. La « Casa di Golia » a Ratisbona.

lato settentrionale della chiesa di S. Florino a Coblenza. La casa nella via dei Trinitari a Metz (Hotel S. Livier) ha aspetto di fortezza, ma la sua merlatura è più che altro decorativa; la torre che la fiancheggia contiene la scala (fig. 291), innovazione che in seguito fu più volte imitata. Anche la torre merlata della « Casa di Golia » a Ratisbona (fig. 292), nella pittoresca irregolarità delle vie della vecchia

città dà l'idea di una fortezza. Il « Wormser Hof » di Wimpfen am Berg, edifizio ad uso di tribunale, ha il pianterreno interrotto da finestre romaniche ad arco tondo; allo stesso uso serviva la « Curia Egidiana » di Naumburg, edificio notevole per i suoi veroni sporgenti. La « Farmacia di Corte » di Saalfeld, distrutta da un incendio nel 1880, fu ricostruita adoperando tutto ciò che si potè conservare dell'antico edificio romanico (fig. 293).

In generale è accertato che l'architettura romanica profana presto assunse un carattere artistico indipendente; poco a poco il sorriso dell'arte, che dapprima era privilegio delle abitazioni dei principi e dei nobili, abbellisce anche le case dei cittadini, e le prime manifestazioni artistiche appaiono nei portali e nelle finestre.

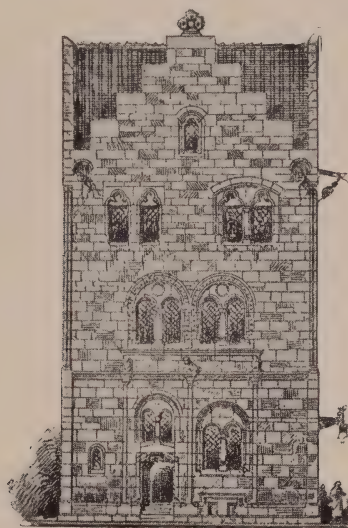



Fig. 293. « Farmacia di Corte » a Saalfeld.

b) SCULTURA E PITTURA.

Paragonando l'arte del periodo carolingio e di quello degli Ottoni coll'arte del secolo XI ci sembra di vedere per una volta nella storia dell'umanità quel processo che nella storia naturale è detto involuzione. Dapprima le idee sono semplici e chiare, le figure, pur concepite ingenuamente, mostrano un'aspirazione a raggiungere qualche luce di verità, le forme non mancano di una certa facilità e morbidezza. Più tardi invece le rappresentazioni diventano cupe e fosche; si direbbe che l'occhio si torca dalla natura; pare che l'animo sia oppresso da spettri fantastici, le linee si fanno più dure, le forme più rigide e rozze. Si direbbe che lo sviluppo dell'arte si arresti, e che essa sia ricacciata con violenza ai suoi primordii.

Per qualche tempo sopravvive la reminiscenza dell'arte carolingia ed ottoniana. All'inizio del secolo XI la scultura e la pittura non differiscono ancora da quelle del periodo appena trascorso. Poi per opera dei Cluniacensi mutano i soggetti delle figurazioni. Gli artisti ricavano i loro soggetti non più soltanto dalla Sacra Scrittura, ma anche dagli scritti teologici, spesso ingegnosi e sottili, e in ogni caso diretti ad affermare un ideale di vita austera, priva di ogni gioia. Predomina nell'arte, assai

più che in passato, il carattere ecclesiastico; le prediche e la poesia religiosa offrono materia alle arti figurative. A questo indirizzo, cercato o almeno favorito dalla Chiesa si aggiunge un altro fattore. Nei primi secoli dopo la conversione della Germania al Cristianesimo, c'era un antagonismo tra la dottrina cristiana e l'anima popolare, che era rimasta pagana. Ci volle del tempo prima che la nuova religione cessasse di essere una forma esterna e divenisse un sentimento. Il Cristianesimo penetrò nell'anima del popolo, la soggiogò; ma dapprima dovette associarsi a ciò che in essa rimaneva dell'antico modo di pensare e di sentire. Diremo che in un primo periodo il Germanesimo fu cristianizzato, ma alla sua volta il cristianesimo dovette germanizzarsi. Prevalsero naturalmente le idee che già erano comuni alla dottrina cristiana ed alla coscienza popolare; esse determinano il carattere del cristianesimo germanico. Ora, nel momento storico di cui discorriamo, la Chiesa volgeva all'austerità, all'ardor battagliero; elementi che già esistevano nell'antica religione dei Germani, molto lontana dalla giocondità ellenica. L'alleanza era dunque facile e naturale. Si comprende così, che molte rappresentazioni del periodo che va dal 1050 al 1150, paiono a tutta prima derivate dall'antica mitologia settentrionale. Le antiche figure mitiche erano morte; ma è certo che qualche cosa della mitologia germanica rivive nelle rappresentazioni cristiane, specialmente in quelle dove hanno parte le potenze demoniache. Non appena la fantasia nazionale prese a dar forma sensibile alle idee cristiane, lo spirito germanico che pareva spento si risvegliò. Perciò il secolo XI è un periodo di grande importanza nella storia germanica. Come nella letteratura, così nell'arte il genio nazionale tenta i primi passi. Ma nell'arte questo tentativo avvenne a scapito del senso della forma. Ai nuovi soggetti ed alle nuove idee la tradizione non offriva che pochi modelli; mancava affatto l'intermediaria benefica influenza dell'antichità classica. L'eredità degli antichi era quasi esaurita, perduta, non ancora compensata dalla libera visione della natura. Ad intendere la natura, a saperla ritrarre con fedeltà e vivezza, non si perviene se non dopo lungo esercizio. Il che appunto mancava al secolo XI. Le sedi dell'arte mutano troppo presto; appena in una di esse appare qualche progresso, tosto si forma un altro centro artistico. L'arte sorge per soddisfare alle esigenze locali; appena queste sono appagate, cessa ogni attività; il che nuoce non soltanto al senso della forma, ma anche alla perizia tecnica. E da questa appunto bisogna cominciare. A dare un' idea del valore che gli uomini del secolo XI attribuivano alla tecnica, basta ricordare le molte raccolte di ricette, e le iscrizioni che si leggono sopra non pochi monumenti, le quali vantano qualche progresso tecnico o nuova invenzione. L'arte industriale progredisce più presto che l'arte monumentale: mentre quest'ultima ci appare sempre meschina e talvolta rozza, certi prodotti dell'arte industriale, dello stesso tempo, meritano un giudizio molto più favorevole; pare che le arti minori facciano da guida alle maggiori. L'orefice emula lo scultore, il tessitore ed il ricamatore gareggiano col pittore.

Soltanto verso la metà del secolo XII ci accorgiamo che la tecnica ha fatto sufficienti progressi, che il senso artistico è abbastanza esercitato ed educato, e che anche nei soggetti delle rappresentazioni c'è maggior chiarezza; le creazioni degli artisti rivelano una vita più intensa; si vede che essi tendono con ogni studio all'esattezza e bellezza della forma. Sia in Francia che in Inghilterra o in Germania, ed in ogni campo dell'arte il progresso si fa più rapido. La tendenza che si era manifestata nell'architettura, poco prima che apparisse lo stile gotico, lo svilupparsi della magni-

ficenza decorativa, il favore che incontrano i grandi ed ornati portali, il perfezionarsi della plastica sono fattori efficaci di questo progresso, e contribuiscono anche all'incremento delle arti sorelle. Sia la scultura che la pittura continuano in questo moto

Fig. 294. Rilievo nella roccia di Exstern nella selva di Teutoburgo — 1115 circa. (Zedler & Vogel, Darmstadt).

ascendente per circa un secolo (1150-1250). Sebbene questo sia appunto il periodo nel quale appare lo stile gotico, non è da credere, che il progredire delle arti figurative sia in relazione col nuovo stile architettonico, e tanto meno che sia effetto di esso. Bisognava che le forme gotiche trionfassero, prima di poter esercitare un in-

flusso sulla pittura e sulla scultura. Il che avvenne verso la metà del secolo XIII. Da questo punto in poi l'effetto dello stile gotico nelle arti figurative si fa sempre più manifesto, non sempre, a dir vero, con loro giovamento. Il fiorire della pittura e della scultura nell'estrema età romanica è piuttosto da porre in relazione con quel meraviglioso incremento di ogni forma di cultura intellettuale, che comincia verso la fine del secolo XII. L'antica società cavalleresca, dedita ai lieti amori, devota all'Impero ed all'Imperatore, prima di cedere il predominio della civiltà alla borghesia cittadina, si manifestava in tutto il suo splendore. Fu questa un'età di intensa cultura, che già possedeva un giocondo sentimento della natura, e sentiva il primo alito della rinascente antichità.

Scultura romanica. Se ora passiamo alle creazioni delle arti immediatamente collegate alle opere architettoniche, cioè la pittura e la scultura, non tardiamo ad accorgerci che al confronto esse appaiono assai più povere. Non si può affermare che tale povertà dipenda dall'essersi conservate poche opere di queste arti; bisognerebbe credere che contro le opere del secolo XI ci sia stata una congiura del tempo e degli uomini. Ma in realtà c'era assai poco da conservare, o da distruggere. Gli artisti erano tanto occupati dei problemi costruttivi e delle difficoltà tecniche, che la decorazione plastica e pittorica delle chiese diveniva cosa secondaria. Il senso della forma stentava a manifestarsi, e di ciò sono una prova manifesta le opere del secolo XII esistenti nella Germania occidentale, ossia in territorio di antica civiltà. Del rilievo nella roccia di Extern (1115) presso Horn nel principato di Lippe, grande figurazione scolpita nel vivo sasso, si può dire forse che le difficoltà materiali del lavoro scusano la goffaggine delle figure e delle movenze. Vi si vede Gesù calato dalla croce per mano di Giuseppe di Arimatea e di Nicodemo; Maria li aiuta a sorreggere il corpo cascante, e Giovanni se ne sta mesto in disparte. Sopra la croce sono scolpite le personificazioni del sole e della luna e la figura a mezzo busto di Cristo trionfante col vessillo (secondo alcuni è il Padre Eterno); a piede della croce stanno Adamo ed Eva avvinti dal serpente (fig. 294). In quest'opera, che ha qualche analogia cogli intagli in avorio dell'arte bizantina, sono riuniti tre soggetti, cioè il peccato originale e la morte ed il trionfo di Cristo. Nei portali delle cattedrali di Münster e di Paderborn si vedono i progressi dell'arte vestfaliana; le figure sono opere di non comune valore, degne di stare a paro coi prodotti mi-

Fig. 295. Particolare del pulpito di Wechselburg.

gliori della scultura sassone, quali sono il coro della cattedrale di Magdeburgo ed il Cristo del pulpito di Wechselburg.

Come la pittura, così la scultura, sia in legno che in pietra, viene in gran fiore verso il secolo XIII. Già dopo la metà del secolo XII si vede un incremento dappertutto, nella regione renana come nella Vestfalia, nella Slesia e nella Moravia; ma soltanto nella scultura sassone si nota un progresso regolare e continuo. Non appena nella regione sassone si cominciò a coltivare le arti, l'ornato plastico incontrò grande favore. In ciò spetta il primato alle antiche chiese sassoni. A questo fiorire della scultura decorativa contribuì la materia che si offriva al lavoro, cioè una pietra docile allo scalpello; ma è da tener conto anche del senso artistico e delle consuetudini della popolazione. In questi paesi durarono a lungo nei costumi popolari la costruzione e l'intaglio in legno. Frequenti occasioni all'esercizio manuale erano date dalla costumanza sassone di erigere costruzioni intere nelle chiese. Abbiamo esempi di solide cancellate che dividono lateralmente il coro (chiesa della Madonna ad Halberstadt e di S. Michele ad Hildesheim); altrove l'iconostasi separa il coro dalla navata mediana (Naumburg). L'iconostasi era cinta da una balaustrata di pietra, e coronata da una Crocifissione. Inoltre abbondavano le pietre sepolcrali, le statue contro i pilastri della navata principale, i rilievi sopra gli archi. L'uniformità dei soggetti e la loro frequente ripetizione erano causa che gli artisti si occupassero principalmente di perfezionare la forma. Così la scultura progredì quietamente per parecchie generazioni, fino a raggiungere quella perfezione che ammiriamo nelle sue creazioni al principio del secolo XIII.

Fig. 296. Gruppo della Crocifissione nella Cappella del Castello di Wechselburg.

Dal secolo XII fino all' ultimo decennio del XIII la scultura viene acquistando maggior potenza d'espressione, passando per quattro stadii. Nel secolo XII generalmente manca la finezza del modellato; le forme sono rigide e schematiche, i panneggiamenti appena accennati con una incisione, le teste poco o nulla espressive. Ma nel secondo periodo, che possiamo stabilire tra il 1190 e il 1210, si vede una tendenza a trattare il panneggiamento ad incavature profonde e parallele, a scolpire più

vigorosamente le forme, e a dare una espressione forte e caratteristica alle teste. Questo progresso verso la naturalezza è effetto delle opere d'arte industriale bizantina, dove gli artisti trovavano bell'e pronti quei motivi e quelle soluzioni mediante i quali la scultura e la pittura si studiavano di raggiungere un'espressione più vivace e più naturale. Tra il 1225 e il 1235 la scultura perviene al massimo del movimento, con partiti di pieghe angolose e minute; è il primo manifestarsi in Sassonia dell'influenza della nuova scultura monumentale francese; influenza evidente nelle sculture, oggi disperse e disordinate, della cattedrale di Magdeburgo, avanzi di un antico portale attribuito al secondo architetto dell'edifizio; per l'iconografia e per lo stile queste sculture concordano con quelle del maggior portale occidentale di Notre-Dame di

Fig. 297. L'Adorazione dei Magi. Lunetta sopra la Porta Aurea di Freiberg.

Parigi, non senza qualche somiglianza col portale meridionale della cattedrale di Chartres.

Al primo periodo appartengono le figure di stucco di un imperatore e di una imperatrice nell'atrio della cattedrale di Goslar, unico resto dell'antico edifizio; i sepolcri delle abbadesse a Quedlinburgo e le sculture del Santo Sepolcro a Gernrode; sono del secondo la lunetta del portale di S. Godardo ad Hildesheim e nella stessa città gli stalli corali, con tracce di antica pittura, nella chiesa di S. Michele, e quelli della chiesa della Madonna ad Halberstadt; in quest'ultima opera i partiti di pieghe derivano indubbiamente da rilievi bizantini in avorio, non senza qualche reminiscenza classica. Del terzo periodo ricordiamo i sepolcri di Enrico il Leone a Braunschweig; dei fondatori nella cattedrale di Wechselburg; di Wiprecht di Groitsch a Pegau e di una abbadessa senza nome a Quedlinburgo; opere che hanno uno schietto carattere tedesco.

Condizioni esterne, quali la cresciuta potenza della dinastia di Wettin, e la sco-

perta di ricche vene d'argento nell' Erzgebirge favoriscono la diffusione dell'arte dalla Sassonia inferiore verso sud-est; anche l'arte dello stucco si propagò dalla Sassonia nella Vestfalia (pietra sepolcrale di Vitichindo nella chiesa capitolare di Enger). Wechselburg e Freiberg divengono d'un tratto le sedi principali della scultura, e dominano il quarto periodo della storia della scultura romanica in Sassonia. A Wechselburg si ammirano le sculture del pulpito (fig. 295) e quelle dell'iconostasi (in origine forse

Fig. 298. Portale meridionale del transetto della cattedrale di Strasburgo. (Hartung).

diversamente disposte), vasta opera con figure di profeti e una grande Crocifissione scolpita in legno (fig. 296); Freiberg vanta la « Porta aurea » (cfr. fig. 221). Si ha prova che a Freiberg ed a Wechselburg lavorarono artisti della stessa scuola, in qualche caso forse gli stessi artisti. Una Crocifissione di Freiberg, oggi presso l'*Altertumsverein* di Dresda, scolpita dal 1220 al 1225, rappresenta forse il momento artistico che precede immediatamente la Crocifissione di Wechselburg, la quale non può essere anteriore al 1230. L'autore di queste due opere fu a Chartres tra il 1210 e il 1220 ed imparò a scolpir la pietra nell'officina dalla quale uscirono le sculture

che ornano le facciate del transetto della cattedrale di Chartres. Questo scultore giunse al sommo dell'arte sua nelle statue di Davide e di Salomone, di pochi anni anteriori al 1240, e in alcune figure nell'archivolto della « Porta aurea » di Freiberg.

In tutte queste opere alla chiarezza delle idee corrisponde la vivezza della forma. Nel pulpito di Wechselburg vediamo Cristo in trono ed i simbolici precursori della Passione nell'Antico Testamento, in un altorilievo attenuato, come nelle altre sculture, dalla doratura e dalla colorazione. Nella Crocifissione di Wechselburg il sangue di Cristo è raccolto in un calice da Adamo, giacente a' piedi della Croce; Maria e Giovanni calpestano due figure coronate, che sono il Giudaismo ed il Paganesimo. Il doppio sepolcro dei fondatori, il conte Dedo (m. 1190) e sua moglie Mechtilde, chiude in modo degnissimo il ciclo delle sculture di Wechselburg. Nella « Porta aurea », che dà accesso al lato meridionale del transetto della cattedrale di Freiberg, non si può dire che la composizione sia ispirata da una fantasia troppo astrusa. Il timpano contiene l'Adorazione dei Magi (fig. 297); le figurette nell'archivolto rappresentano il Giudizio Universale ed il Paradiso; nelle otto figure laterali, collocate tra colonne riccamente ornate, era facile ai fedeli riconoscere i personaggi dell'Antico Testamento, che già conoscevano dai cantici sacri, testimoni delle mistiche nozze di Cristo colla Chiesa (cfr. fig. 221). Il contenuto iconografico della « Porta aurea » di Freiberg corrisponde al programma decorativo che vediamo svolto in quasi tutte le chiese francesi dedicate alla Madonna; dal che ci pare di poter dedurre che nello studiare i particolari della scultura delle grandi cattedrali, oltre a quegli elementi che possono essere prodotti naturalmente dal soggetto, si debba tener conto della tradizione delle varie officine artistiche.

Fig. 299. Dal portale orientale del duomo di Bamberga. (Fotogr. B. Haaf, Bamberga).

Se nelle Crocifissioni si ammira la ricerca di una profonda espressione di dolore e nei particolari (ad es. nelle vene delle mani) l'acuta osservazione della natura, nella « Porta aurea » l'occhio si compiace del bel panneggiamento, della gradevole rotondità delle teste e della finitezza del lavoro. V'è certamente qualche cosa di francese, che proviene di seconda mano da Magdeburgo, ma lo stile è prettamente tedesco. Si vede che l'artista è stato in Francia, e che vi ha appreso molto, ma senza danno della sua indole nazionale e personale. La grandiosità di concetto e di esecuzione

delle sculture di Freiberg è emulata dal portale meridionale del transetto del duomo di Strasburgo, sia nei bellissimi rilievi dei timpani, che rappresentano la morte e la coronazione di Maria, come nelle nobili personificazioni della Chiesa e della Sinagoga

Fig. 300. Stefano il Santo (?). Statua nella cattedrale di Bamberga.

(fig. 298); anche quest'opera è anteriore al 1250. In questi lavori, pregevoli per intima libertà e nobile armonia, è evidente che lo stile e la tecnica derivano in gran parte da Chartres, e vi ha la sua parte anche lo studio delle arti minori bizantine;

ma ciò non toglie che essi rappresentino il culmine di un indirizzo artistico schiettamente tedesco, che dopo la metà del secolo XIII non potè più oltre progredire.

Grandi progressi sulla via della verità e naturalezza osserviamo nelle sculture della cattedrale di Bamberga. Nel coro di S. Giorgio si vedono gli Apostoli, figurati in rilievo, in atto di vivace conversazione, con movenze quasi impetuose e fisionomie personali. Nelle figure di Adamo ed Eva, nel portale meridionale del coro di levante, c'è studio accurato del nudo e un senso fresco, sebbene un po' acerbo, della bellezza (fig. 299). Anche l'arduo tema della statua equestre fu tentato nella seconda metà del secolo XIII dagli scultori della scuola sassone, i quali nella statua equestre di Ottone I a Magdeburgo riuscirono a vincere molte difficoltà ed a fare opera non priva di bellezza. La statua equestre di Stefano il Santo (?) addossata ad un pilastro della cattedrale di Bamberga (fig. 300), non è gran cosa; tuttavia vi si vede, specialmente nella testa del cavallo, lo studio di avvicinarsi al vero. Le sculture della cattedrale di Bamberga, che non temono il confronto coi capolavori della scuola sassone, si dividono in due gruppi, differenti di stile e di forma. Le opere del primo gruppo stanno tra il 1200 e il 1225; quelle del secondo appartengono agli ultimi venticinque anni del secolo XIII; tra i due c'è qualche opera di transizione.

Fig. 301. Statua di principi nella cattedrale di Naumburg.

Strettamente connesse alle sculture di Bamberga sono le statue di principi e di principesse, a coppie, nell'interno della cattedrale di Naumburg (fig. 301); probabilmente esse sono opera di artisti della stessa scuola (non altrimenti si spiega il modo di trattare le vesti, che è lo stesso delle statue dell'imperatore Enrico e di Cunigonda a Bamberga); ma le forme sono più morbide, le figure più vive, e vi appare uno studio diligente inteso a dare alle movenze efficacia e varietà. Gli uomini paiono più suscettibili di sentimenti profondi, senza aver nulla di effeminato e di molle; le figure femminili sono soavi e delicate, senza svenevolezza. Così ci immaginiamo gli uomini e le donne, a cui Walter di Vogelweide rivolge i suoi versi sentenziosi. Sono figure spiranti vita ed energia, e pur circonfuse di

idealità. Nel modo con cui sono trattate le vesti e le mani, alle statue dei fondatori della cattedrale di Naumburgo, collocate nel 1270 a ridosso dei pilastri del coro occidentale, somigliano sopratutto quelle della tomba di Enrico il Leone e di sua moglie nel duomo di Braunschweig, specialmente la statua del Duca, vivace e nello stesso tempo dignitosa.

Fig. 302. Vasca battesimale romanica di Freudenstadt. (Fotog. Zimmermann, Freudenstadt).

Nella Germania meridionale al libero sviluppo del senso della forma era d'ostacolo la tendenza al fantastico ed al tenebroso, che già appare nei rilievi del portale di S. Giacomo a Ratisbona, nella porta colossale di S. Stefano a Vienna, e negli animali che ornano le colonne della cripta della cattedrale di Frisinga. Fino al secolo XII inoltrato prevale in questa regione, a danno delle facoltà artistiche e dell'esecuzione, il proposito di ammaestrare efficacemente mediante le figure e di rappresentare gli orrori del peccato. Così il mirabile ornato scultorio del portale di S. Giacomo a Ratisbona può definirsi la traduzione in pietra del commento di Onorio Augustodunense al Cantico dei Cantici. La rozza e massiccia decorazione della vasca battesimale di Freudenstadt, di pietra arenaria rossa, lavoro che probabilmente proviene da Hirsau (fig. 302), rappresenta per mezzo

Fig. 303. Rilievo della porta di bronzo della cattedrale di Hildesheim.

di animali fantastici l'effetto del battesimo, che è di scacciare il Demonio dal cuore dell'uomo; ma ciò non salva l'uomo dalla necessità di lottare col Maligno, e su questa lotta gli è necessario l'aiuto di Cristo, vincitore di Satana. Anche quì è evidente che il fine didattico prevale sulla bellezza della figurazione.

L'arte della fusione nel periodo romanico. Gli artisti tedeschi impararono presto a fondere in bronzo, e quest'arte divenne un vanto di Hildesheim, sede di intensa operosità artistica. Salito al seggio episcopale Bernwardo (993-1022), di nobile famiglia sassone, uomo di gusto e che ben conosceva il paese cominciò un grande fervore d'arte e di costruzioni. Il vescovo dava consigli e buoni esempi. Quali fossero le sue tendenze artistiche, si vede dalla cosidetta colonna di Bernwardo (1022), che forse serviva a sostenere un cero pasquale. Una fascia spirale senza interruzione, con storie bibliche a rilievo, avvolge la colonna dalla base fino al capitello, che andò perduto; è evidente l'imitazione della Colonna Trajana. Infatti Bernwardo conosceva i tesori dell'arte romana, per essere stato a Roma. Ma la reminiscenza classica è nell' intenzione dell'artefice, non nell'esecuzione. L' insufficienza tecnica e formale dell'artista appare anche più manifesta nella porta di bronzo della cattedrale (1015), che ha lo stesso schema della porta di S. Willigis a Magonza. La porta di Hildesheim è a due battenti, ciascuno diviso in otto scomparti, contenenti storie bibliche, dalla creazione dell'uomo al fratricidio di Caino, e dell'Evangelo, cioè la giovinezza di Cristo e la Passione (fig. 303). Gli avvenimenti intermedii sono istoriati nella colonna di Bernwardo. In questa le figure sono a mediocre rilievo, tozze e sproporzionate; tuttavia non vi manca il senso plastico. Nei rilievi della porta si vede la mano di un altro artista, probabilmente venuto da Magonza. Le figure si smarriscono nello spazio vuoto; dal mezzo in giù i corpi sono appena rilevati; invece la parte superiore e le teste sono quasi a tutto tondo. È fuor di dubbio che questo costume di dar maggior rilievo alla testa che nel corpo, del quale si hanno molti altri esempi nella scultura sassone, ha il fine di rendere più intelligibile la figurazione. La colonna di Bernwardo non è la sola opera del secolo XI che riveli una conoscenza, sia pur superficiale, dell'arte classica. I coperchi sepolcrali di bronzo nelle cattedrali di Magdeburgo e di Merseburgo, le tavole di bronzo delle porte di Novgorod e di Gnesen, ed il leone eretto nel 1166 da Enrico il Leone sulla piazza del castello di Braunschweig (fig. 304), ci permettono di seguire assai bene i progressi dei fonditori sassoni di cui le opere erano tenute in gran pregio

Fig. 304. Il leone nella piazza del Castello di Braunschweig. (Fotog. Zedler & Vogel, Darmstadt).

anche in lontani paesi. Le porte di bronzo della cattedrale di Augusta, certamente messe insieme coi resti di due porte, rivelano l'inesperienza dell'arte e nello stesso tempo l'aspirazione ad una maggior libertà di movenze; l'idea e la forma del rilievo risentono del classico passato traverso l'antica arte cristiana e la carolingia. Anche qui prevale l'intento didattico-morale. Le storie della creazione (fig. 305 a sinistra), le figure dell'Antico Testamento, le parabole (ad esempio quella degli uccelli che vivono senza seminare nè raccogliere (fig. 305 a destra), leoni, centauri, ecc., in apparenza sono quadri senza connessione, ma in realtà sono collegati da una profonda interpretazione allegorica e dalla loro relazione colla Chiesa. Anche la tecnica del

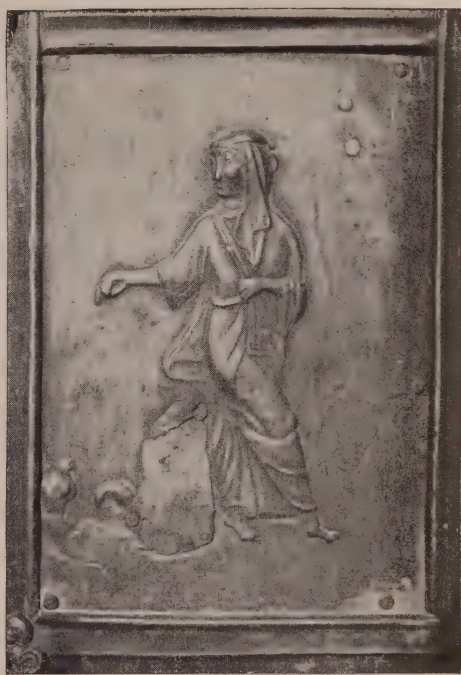
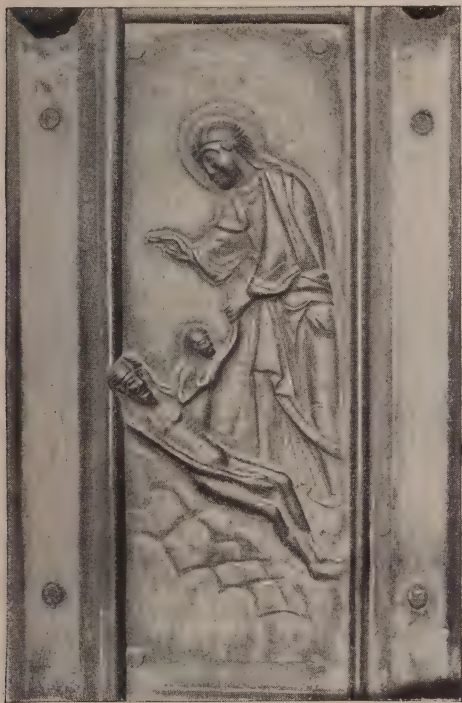



Fig. 305. Particolari della porta della cattedrale di Augusta.

bronzo è molto imperfetta; le singole tavole sono assicurate al fondo di legno mediante bandelle di bronzo. Il lavoro sembra eseguito da un orefice piuttosto che da un fonditore. Tuttavia nel panneggiamento, nel disegno del nudo, nelle proporzioni traspare una buona tradizione artistica che associa le reminiscenze classiche alla novità di motivi freschi e vivaci tratti direttamente dal vero. È evidente che questo lavoro fu eseguito in Augusta nella prima metà del secolo XI, ma non ebbe imitatori.

Scultura romanica in legno. La scultura in legno rimase inferiore alla scultura in pietra ed alla fusione in bronzo. Essa produsse principalmente grandi crocifissi colorati, e in angusti limiti territoriali progredì lentamente dalla severità arcaica fino ad essere capace di creazioni artistiche insigni, come può vedere chi segua lo sviluppo di essa dai crocifissi di Braunschweig, di Halberstadt e di Freiberg

Fig. 306. Porta romanica di legno di S. Maria in Campidoglio a Colonia.

alla grande Crocifissione di Wechselburg, della quale già abbiamo discorso. Il fare arcaico prevale nel Crocifisso della chiesa capitolare di Büchen in Vestfalia; nei crocifissi bavaresi del Museo Nazionale di Monaco e del Museo Germanico di Norimberga grado a grado si manifesta un sentimento veramente scultorio. Il capolavoro della scultura in legno nella regione renana è la porta di S. Maria in Campidoglio a Colonia (fig. 306), eseguita tra il 1100 e il 1120. In ventisei quadri è storiata la Sacra Scrittura, con partizioni simili a quelle usate nelle porte di bronzo; nelle cornici si vede quanto il senso propriamente plastico fosse ancora inferiore all'abilità ornamentale. Gli ornati a trecce e le capocchie dei chiodi dimostrano una mano bene esercitata e ricordano le incorniciature delle porte di bronzo; ma nelle figurazioni a forte rilievo, con grosse teste ed occhi prominenti, sebbene ci sia molta vivacità in alcuni corpi e in alcune movenze di mani, si vede ancora la rozzezza primitiva.

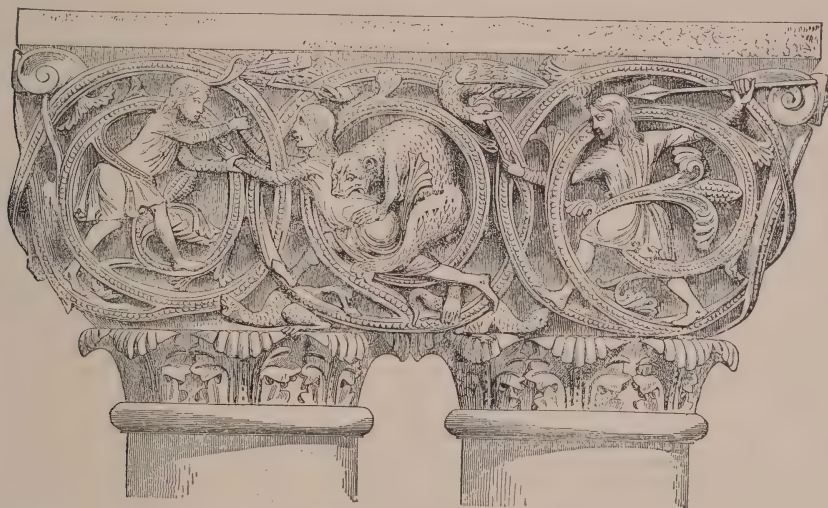



Fig. 307. Capitello storiato: Museo di Tolosa. (Dal Viollet-le-Duc).

La scultura in Francia, Spagna ed Inghilterra. Negli altri paesi transalpini il progresso dell'arte segue, considerato in generale, la stessa via. Nella Francia meridionale, dove rimanevano cospicui avanzi dell'arte antica, e reminiscenze dell'antichità sopravvivevano nei costumi e nelle istituzioni, non avviene una brusca interruzione nella tradizione artistica.

Per la ricca decorazione plastica degli edifizi esistevano nei sarcofagi gallo-romani della Provenza le forme ed i soggetti, che fino ad un certo grado servirono di modello, anche nel Medio Evo inoltrato, finchè il risvegliarsi del senso del vero sciolse poco a poco questi vincoli e liberò l'arte dallo schematismo che per lungo tempo l'aveva dominata. Dalla tarda arte romana la Francia meridionale ereditò anche l'uso di ornar di figure i capitelli delle colonne. Questi capitelli storiati (Moissac, S. Sernin di Tolosa, fig. 307) soffrono della ristrettezza dello spazio e dello sforzo imposto dalla forma. La rotondità del capitello rende quasi impossibile lo sfondato, e toglie naturalezza ai gruppi. Talora persino lo stile delle singole figure dipende dalla forma assegnata al capitello dalla sua funzione costruttiva. Maggior libertà era lasciata alla scultura nella decorazione dei portali, lavori ai quali nel se-

colo XII gli scultori di Provenza, di Linguadoca e di Borgogna si applicarono con grande amore, ponendovi tutta la loro abilità. Queste sculture, quanto a perfezione

Fig. 308. Scultura nella chiesa di S. Pietro a Moissac.

d'arte, sono superiori a quelle della Francia occidentale, dove, come avviene ad Angoulême ed a Poitiers, l'eccesso degli ornati soffoca la membratura della facciata, che dovrebbe apparire, quale è, strettamente collegata all'edifizio. Pare che appunto

Fig. 309. Parte del portale della chiesa di S. Gilles.

in Francia per le sculture delle facciate e dei portali si sia presto fissata una regola; infatti queste opere nella forma si attengono ai modelli greco-romani ed a quelli che offrivano i prodotti delle arti minori bizantine, assai diffusi in Occidente; ma nel complesso della composizione è evidente in tutte l'indipendenza e l'aspirazione all'effetto grandioso. Per lo meno, tra i più celebri portali della seconda metà del secolo XII (Moissac, fig. 148 e 308, S. Gilles, fig. 309 e S. Trofimo di Arles, fig. 310) c'è grande affinità. Nella lunetta si vede Cristo giudice in trono, circondato dagli attributi degli Evangelisti (fig. 311) e sull'architrave sottostante gli Apostoli. Alcune colonnette

Fig. 310. Sculture della porta di mezzo di S. Trofimo ad Arles.

sporgenti sostengono una trabeazione, in continuazione dell'architrave, sulla quale a sinistra di chi guarda è figurato il Paradiso ed il seno d'Abramo, a destra i dannati in catene, che s'avviano all'Inferno; tra le colonne stanno statue di santi. La disposizione del portale di S. Trofimo ad Arles ha molti particolari tolti dagli archi trionfali romani; del resto, in generale, la disposizione e il concetto decorativo degli archi trionfali ebbero la loro parte nella formazione dei portali francesi. Alle sculture di S. Trofimo spetta nella storia dell'arte una maggiore importanza, perchè nella Francia settentrionale il progresso dell'arte non avviene senza contatti colle province meridionali. Ad Arles, che fu la culla e il centro d'irradiazione della scultura provenzale, la tradizione della scuola provenzale si mantenne più tenace e più pura che altrove; ma gli effetti si propagarono in regioni molto lontane.

Qualche traccia di più forti influenze bizantine si osserva nelle sculture della

Linguadoca, dove si possono riconoscere a Tolosa due scuole, una più antica ed una più recente, le quali sia nella chiesa di S. Sernin a Tolosa che in quella di Moissac

Fig. 311. Portale di S. Trofimo ad Arles.

si attengono meno fedelmente alla tradizione classica. Le statue degli Apostoli del maestro Gilaberto, nella cattedrale di Tolosa, rappresentano una terza tendenza; la regolarità delle loro forme ha dell'architettonico, tanto che sembrano far corpo col-

l'edifizio. Nelle cattedrali dell'Aquitania settentrionale, ad esempio in quelle di Angoulême, di Notre-Dame la Grande a Poitiers, di S. Nicola a Civray, la facciata si risolve in parecchi piani di archi a tutto sesto riempiti da statue, con molti altri ornati a rilievo; in quest'ultima vediamo forse il più antico esempio di statue collocate nell'intradosso del portale, in modo che paiono cadere in fuori; collocazione irrazionale, divenuta poi comune nei portali gotici.

In complesso le sculture provenzali sono giuste di forma, od almeno senza gravi difetti, ma mancano di intima vivacità. Molto più vive e più varie di espressione sono le sculture degli artisti borgognoni. Il portale dell'abbazia di Vezelay, opera della prima metà del secolo XII, che ha riscontro nel portale maggiore della cattedrale di Autun, rappresenta il Giudizio Universale, con gran copia di figure, tra le quali alcuni Apostoli ammirabili per la vivezza delle movenze. Ma vi manca il senso plastico, sia nel panneggiare che nelle teste degli uomini, troppo allungate; i gruppi sono troppo fitti, e troppo evidente è il fine ammaestrativo, il che non meraviglia in una regione dove dominavano direttamente i Cluniacensi. Da queste opere borgognone, come da quelle della Francia meridionale, c'è un passaggio a quelle che dal 1160 in poi ornarono le cattedrali gotiche della Francia settentrionale. Nelle sculture gotiche il senso della forma segue un altro indirizzo, che tende nello stesso tempo alla naturalezza ed alla severa regolarità delle forme. Ma almeno nei primordii le idee ed i soggetti non mutano, nonostante i nuovi modi di espressione artistica. La scultura e l'architettura non sono più in relazioni puramente esteriori; si forma tra esse una affinità elettiva e le due arti sorgono da radici comuni. Del che è causa principale il costume già antico, di ornare di molte sculture anche l'esterno delle chiese. Così nel periodo gotico sia la scultura che l'arte più modesta del tagliapietra trovarono il terreno ben preparato.

Fig. 312. Vasca battesimale nella chiesa di S. Bartolomeo a Liegi.

Si ha notizia di porte di bronzo ordinate dall'abate Sugerio per la chiesa di S. Dionigi; il che prova che i lavori assegnati ai fonditori erano gli stessi che in Germania. La più bella opera della fonderia francese, probabilmente da attribuire all'arte della Francia settentrionale, è la vasca battesimale di bronzo nella chiesa di S. Bartolomeo a Liegi, fusa nel 1112 dell'orefice Reiner de Huy (fig. 312). Sia per l'esecuzione tecnica che per la vivacità e naturalezza del rilievo che gira tutto intorno alla vasca, questo bronzo supera tutti i lavori contemporanei tedeschi, e non è su-

perato neppure da opere posteriori, quali la vasca battesimale della cattedrale di Hildesheim, del secolo XIII, e quella del duomo di Salisburgo, che è ancora di stile romanico, sebbene eseguita nel 1321.

Nella Spagna vediamo incrociarsi varie influenze francesi, sia nell'abbondanza

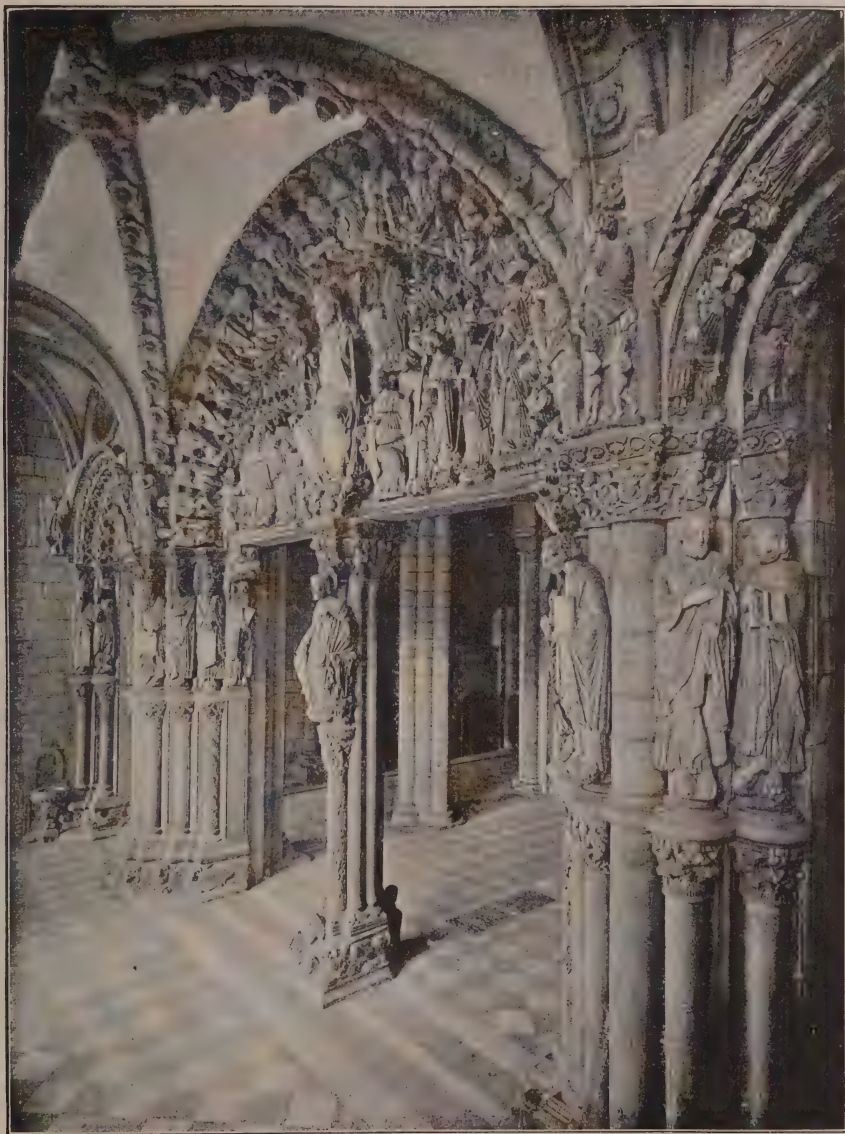



Fig. 313. Atrio di S. Giacomo di Compostella. (Junghändel).

della decorazione, che nella collocazione delle figure; ad esempio il portale di S. Maria la Real a Sangüesa, colle sue allampanate figure di santi, poste tra le colonne, ricorda quello della cattedrale di Chartres. Ma nei portali spagnuoli le statue di santi per lo più sono collocate nell'archivolto disposte a raggiera, in modo che i piedi toccano il centro e le teste l'intradosso dell'arco. La ricchezza ornamentale giunge al-

l'eccesso nell'atrio di San Giacomo di Compostella, compiuto nel 1180 da un maestro Matteo, con manifesta imitazione dei portali di Tolosa, cosa facilmente spiegabile data la vicinanza delle due città (fig. 313). Monumenti insigni di arte romanica sono i portali di Puente la Reina, Tudela e S. Michele di Estella; notevole quest'ultimo

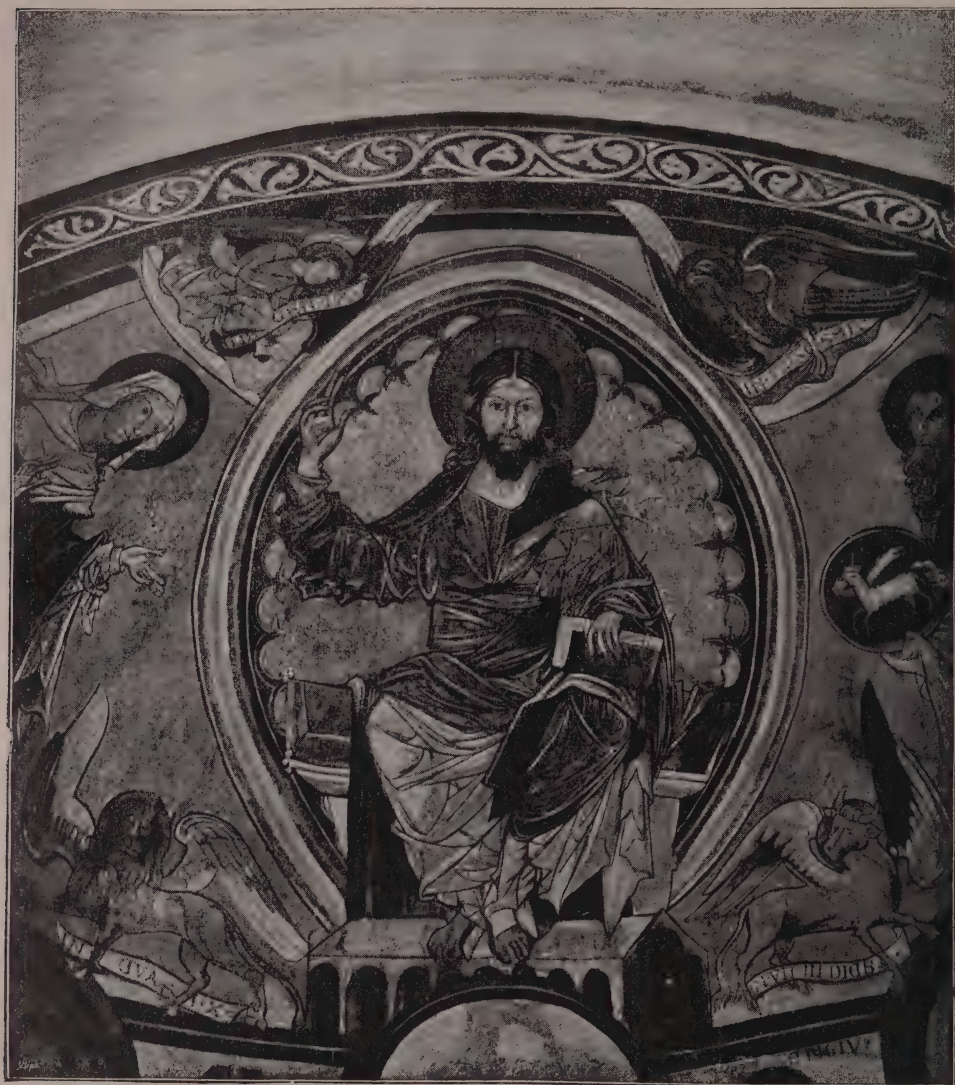



Fig. 314. Pittura nell'abside di Nideggen.
(Da Clemen: Annuario della Commissione per la conservazione dei monumenti della Provincia Renana).

per le figure collocate nell'archivolto, in modo che minacciano di cadere, collocazione della quale si ha il primo esempio a Civray; vi appare anche un fare liberamente classicheggiante, al modo provenzale.

La scultura sepolcrale in Inghilterra fu per lungo tempo rozza e povera; soltanto al tempo di Enrico II vi si manifesta nel complesso una certa naturalezza, che

però rimane ancora assai lontana dalle qualità essenziali del ritratto. Le gambe incrociate, che si vedono in molti sepolcri di cavalieri nella chiesa dei Templari a Londra, tra i quali citeremo quello di Roberto di Ros (m. 1227), sono un particolare tutto inglese.

Fig. 315. Lunetta della chiesa inferiore di Schwarzrheindorf.

Pittura. L'effetto delle chiese romaniche non dipende soltanto dallo spazio e dalla luce, ma anche dai colori del pavimento, dai tappeti ricamati, tessuti o almeno dipinti che rivestono in basso le pareti, dalle pitture delle vetrate e dalle copiose figurazioni dipinte sulle pareti superiori, sui soffitti e sulle vôlte. La pittura fu oggetto di assidue cure, ed in essa è evidente un notevole progresso.

Pittura murale. Circa la metà del secolo XI le idee prevalenti nel convento di Reichenau si fanno sentire fino a S. Gallo e si manifestano principalmente nelle pitture murali della cappella di S. Silvestro a Goldbach, nella basilica di Niederzell nell'isola di Reichenau (l'una e l'altra sul lago di Costanza) e nella chiesa di S. Michele a Burgfelden. Le pitture di Burgfelden contengono qualche reminiscenza della parabola della Samaritana ed alludono ad un caso avvenuto nel 1061, cioè all'uccisione di due nobili di Zollern; sarebbe dunque un tentativo di quadro storico. In altra pittura è figurato il Giudizio Universale. In quest'ultimo quadro c'è maggiore efficacia drammatica che nel Giudizio Universale di mezzo secolo prima ad Oberzell nell'isola di Reichenau, e già si vede una più giusta intelligenza

Fig. 316. Pitture murali nel Battistero di S. Gereone a Colonia. (Clemen, *Pitture romaniche della regione renana*).

del soggetto, quale si troverà nei Giudizi Universali posteriori. Con le miniature sopra ricordate della scuola di Reichenau, queste pitture confermano il fatto che Reichenau in entrambe le arti ebbe gran parte, e fu uno dei centri che più influirono sulle origini dell' arte ottoniana. In queste opere possiamo osservare più da vicino l'intimo sviluppo, la decadenza e la dissoluzione di una grande scuola artistica formatasi oltre le Alpi sull'antica arte romano-cristiana. I rapporti tra l' abbazia di Reichenau e Montecassino facilitarono l'adesione all'indirizzo latino dell'arte dell' Italia centrale e produssero opere il cui valore aumenta in confronto delle produzioni contemporanee di un'arte puramente tedesca. Nei paesi più giù lungo il Reno, fino a Nideggen (fig. 314) e Knechtsteden la pittura murale trova una nuova patria, grazie all'indole degli abitanti ed alle forme dell'architettura che si prestano meglio alle decorazioni pittoriche. Contemporanee o quasi sono le pitture del soffitto nella sala capitolare di Brauweiler presso Colonia e le pitture murali del soffitto nella chiesa inferiore di Schwarzrheindorf (fig. 315), le quali ultime datano certamente dal 1151 al 1156. Anche qui si vede che l'artista è guidato da un ecclesiastico, e che al prete e non al pittore spetta l'invenzione delle pitture. Fu certo un ecclesiastico che a Brauweiler scelse per l'artista, tra le storie di martiri e di eroi dell'Antico Testamento, quelle che dovevano simboleggiare (secondo l'XI capitolo dell'Epistola agli Ebrei) con esempi visibili, la forza della fede; nella vôlta di Schwarzrheindorf l'ecclesiastico suggerì le visioni di Ezechiele che predicono la distruzione del Tempio, il giudizio di Dio e l'edificazione della nuova Gerusalemme; ma in queste opere gli artisti hanno già una parte maggiore; furono essi che a Brauweiler crearono le figure dei Martiri e dei loro persecutori, vivacemente mosse e completamente intelligibili nella loro azione, e se qui, come a Schwarzrheindorf, il senso dello spazio non è ancora ben sviluppato, se le figure e i gruppi non si muovono su di un solo piano, nel disegno delle figure si vede però

Fig. 317. Pittura murale nel duomo di Braunschweig.

un'aspirazione alla verità e alla naturalezza. Le figure un po' fiacche nel contorno ma di giuste proporzioni, furono abbozzate ignude e poi coperte di vesti; così sono le pitture della semicupola di Schwarzrheindorf, rappresentanti la Trasfigurazione e

la Crocifissione di Cristo e (nell'abside) Cristo in trono circondato dagli Apostoli e dagli Evangelisti. Qui le figure sono anche meglio aggruppate (fig. 315). È chiaro che i soggetti popolari tante volte ripetuti consentivano al pittore una maggior libertà, e gli davano occasione di dimostrare la sua conoscenza delle forme. Fino dal secolo XII gli operosissimi pittori di Colonia nella cripta di S. Maria in Campidoglio, nelle figure di vescovi e di cavalieri nel coro superiore di S. Gereone, fecero opere degne di essere conosciute; l'intonazione è delicata, e appare sempre maggiore lo studio del disegno vivace e spiccante, delle figure in atteggiamento spigliato, e dei panneggiamenti svolazzanti a pieghe minute. Questa scuola pittorica fece le sue prime prove nelle

Fig. 318. Decorazione pittorica della chiesa di Valderbach.

figure degli Apostoli nella chiesa di S. Orsola, che quasi certamente sono del 1220, e raggiunse il sommo nelle grandi figure del Battistero, perfettamente conservato, di S. Gereone a Colonia (fig. 316). Ma nelle pitture della parte orientale di S. Cuniberto, non anteriore al 1250, forse contemporanee, di S. Maria in Lyskirchen si vede già un regresso.

Nella Vestfalia sono da ricordare le storie della leggenda di S. Pietro nella chiesa di Idensen, dipinte tra il 1120 e il 1130; questa chiesa è notevole per la pianta che somiglia a quella delle chiese francesi a sala con vôlta a botte, ed ha pure qualche particolare che sembra derivato dall'Oriente. Nelle pitture di Idensen non c'è traccia di figure di tipo bizantino; invece hanno molto del bizantino quelle dell'abside della cattedrale di Soest, che recano la data 1166. Si inclinerebbe a vedere in queste ultime una prova di relazioni dirette, tra il 1200 e il 1230 o 1233, coll'arte italo-bizantina; cosa che del resto è evidente nel coretto settentrionale di S. Patroclo e nel coro e

nella nicchia sepolcrale di S. Maria in *excelsis*, e meno evidenti nella chiesa di Methler. In più luoghi si vedono prove manifeste di relazioni reciproche coll'arte renana. Nelle pitture del duomo di Münster, dell'ultimo trentennio del secolo XIII, è figurato un fatto della storia contemporanea, cioè gli abitanti della Frisia che fanno atto di sottomissione ed offrono doni a S. Paolo, titolare della chiesa.

Nell'antica regione sassone le pitture murali del duomo di Braunschweig, della

Fig. 319. Pittura murale ad Altbunzlau in Boemia. (Arch. Památky).

fine del secolo XIII rivelano un'arte già più libera e più forte (fig. 317); di questo vasto ciclo pittorico gran parte fu distrutta, e il rimanente, come troppo spesso avvenne, fu deturpato da moderni restauri; tuttavia quello che resta ci dà un'idea sufficiente dell'ampiezza dell'opera, che è la storia della Redenzione, e dello studio posto dal pittore per raggiungere la naturalezza e l'evidenza narrativa. Osservando le storie del Battista, dipinte in varie zone sovrapposte sulla parete del coro, vediamo nella nascita le donne tutte occupate del bambino e della puerpera; nel S. Giovanni che battezza gli Ebrei, i corpi nudi traspaiono nell'acqua; nel banchetto di Erode i so-

natori di viola e i giocolieri si adoperano a divertire i convitati: scene tutte in cui spira un soffio di vita reale. Alcuni soggetti non si prestano alla libera interpretazione, come l'albero di Jesse, preferito per pitture di soffitti, che non solo troviamo a Braunschweig, ma anche nel soffitto della chiesa di S. Michele a Hildesheim (eseguito circa il 1186: cfr. fig. 173), a Peterborough, a S. Albans, e in Inghilterra, e altrove. Anche le figure tipiche ora sono animate da un sentimento

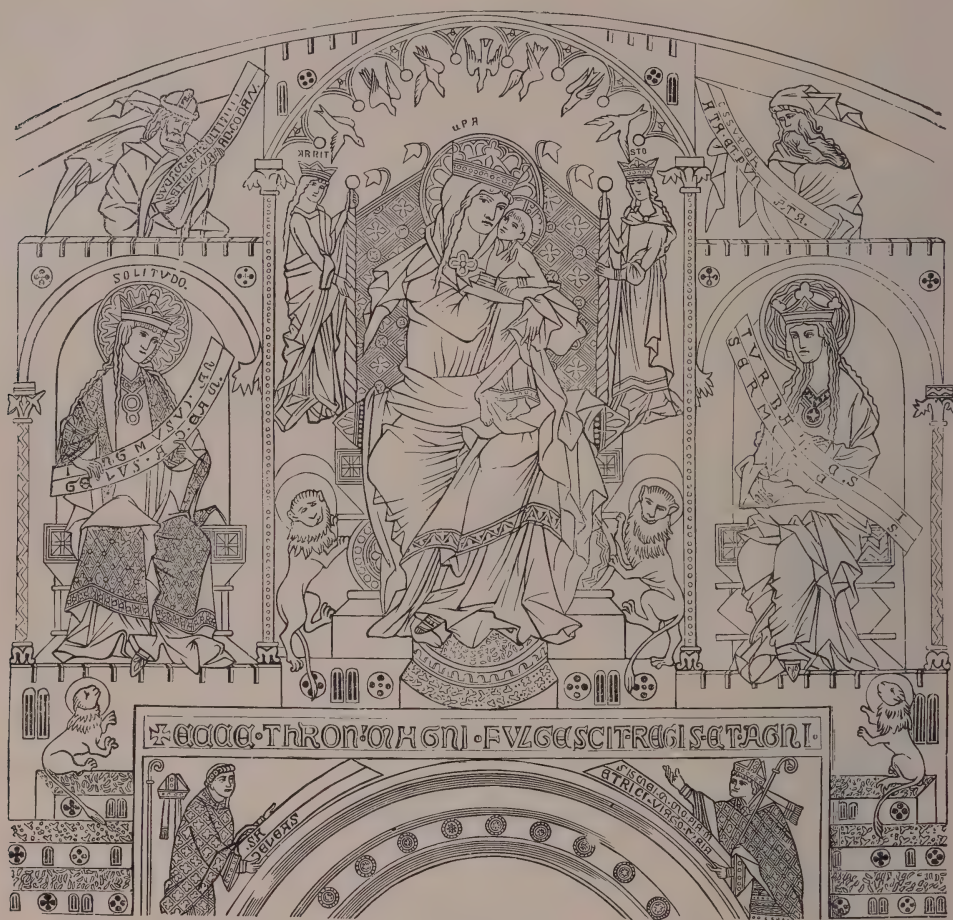



Fig. 320. Pitture murali nel duomo di Gurk in Carinzia.

artistico più caldo. Nella chiesa di Neuwerk a Goslar e nel duomo di Gurk nella Carinzia i cui grandiosi quadri murali appartengono al XIII secolo (fig. 320), la Madonna in trono è rappresentata all'antico modo, ma il Bambino, che nel duomo di Goslar si appoggia teneramente alla Madonna e con mossa vivace alza la mano benedicente e in quello di Gurk si stringe alla Madre che lo accarezza, mostra nel pittore il desiderio di dare al riguardante una impressione di gioia sottraendosi al freno della maniera scolastica. Il generalizzarsi di questa tendenza prova che essa è nel sentimento del tempo e che ha già messo forti radici nel popolo rinato alla gioia della vita; la coscienza e l'orgoglio dell'artista si risvegliano; infatti ricompaiono

frequenti i nomi degli artisti, anzi alle opere sono apposte iscrizioni in lode dell'autore (per es. a Goslar), il che avviene nello stesso tempo anche in Italia.

Nella chiesa di S. Gilgen in Klein-Komburg abbiamo un bell'esempio di coro dipinto nella maniera calma e dignitosa del miglior tempo romanico; nelle pitture del coro della chiesetta di Kentheim nella valle del Nagold già si annunzia il passaggio ad una nuova maniera. A Ratisbona nella cappella di Tutti i Santi, nella cattedrale, e nella chiesa del convento di Obermünster resta ancora qualche parte dell'antica decorazione pittorica del secolo XII; non lontano dalla città è l'antica chiesa del convento di Prüfening, che ha un tesoro, recentemente scoperto, di pitture murali molto ben distribuite. La figurazione è una interpretazione pittorica dell'antifona che si canta nell'ufficio della festa di Tutti i Santi. Nelle figure dei santi si ammira l'individualità e la varietà degli atteggiamenti e delle vesti; è notevole anche la ricchezza

Fig. 321. Tavola d'altare della *Wiesenkirche* di Soest. Berlino. (Fotog. Fr. Hanfstaengl).

ornamentale. La Sposa del Cantico dei Cantici, simbolo della chiesa trionfante e dell'umanità redenta ed unita a Cristo, è una figura austera e solenne. Come esempio ottimamente conservato di pittura murale decorativa sono da ricordare le vôlte della chiesa cistercense di Walderbach nel Palatinato superiore (fig. 318). Nel Museo Nazionale di Monaco si conservano alcune pitture murali della fine del secolo XIII, contenenti la storia di Daniele, che un tempo ornavano il chiostro del convento di Rebdorf.

Nelle figure di santi del Nonnenberg a Salisburgo (secolo XI) e nei Re Magi del convento di Lambach nell'Austria superiore è evidente che l'artista conosceva bene i modelli dell'antica arte cristiana. Queste ultime pitture, come quelle della cappella del castello di Hocheppan e le figurazioni favolose e fantastiche dell'abside di S. Giacomo sopra Termeno (Bolzano) sono del secolo XII inoltrato; alla fine dello stesso secolo appartengono le pitture, non ben conservate, della chiesa di S. Giovanni a Pürg nella Stiria. Nelle storie della leggenda di S. Clemente e nelle figure di Santi nella chiesa di S. Clemente ad Alt-Bunzlau in Boemia (fig. 319), scoperte nel 1899, è notevole l'analogia, sia dei soggetti che della tecnica, colle pitture di

Fig. 322. Paliotto della *Wiesenkirche* di Soest. Berlino. (Fotog. Fr. Hanfstaengl).

Burgfelden e di Niederzell (Reichenau). Nella parte ornamentale ed in alcune figure c'è anche qualche reminiscenza bizantina, che fa pensare alle insigni pitture della cappella del castello di Znaim, alquanto deteriorate da restauri, le quali recano le date

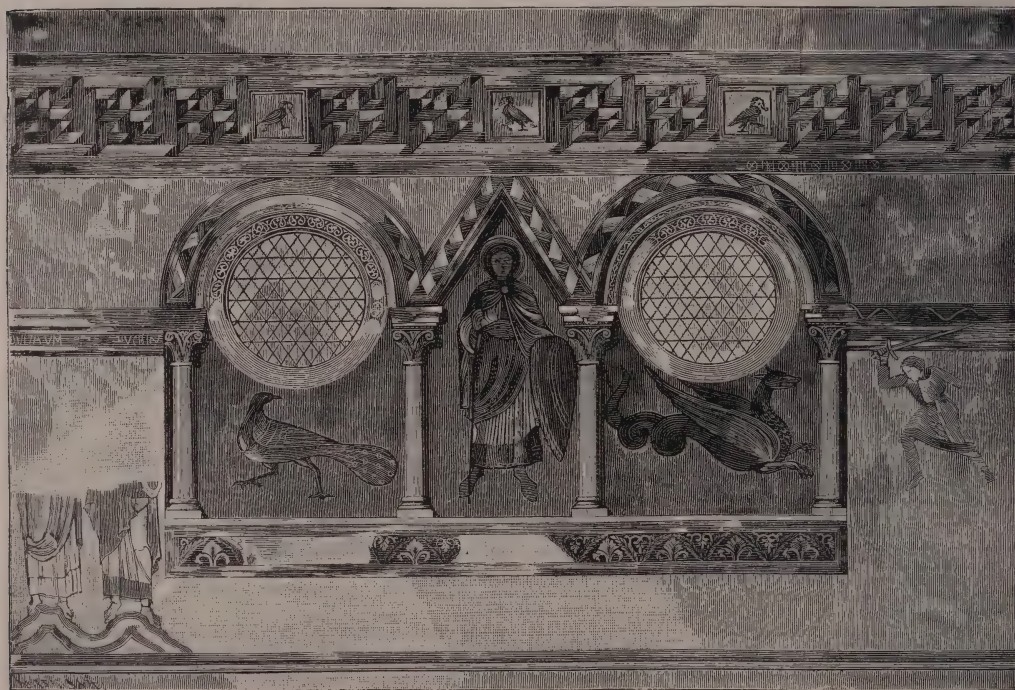



Fig. 323. Pitture murali in S. Giovanni a Poitiers.

del castello di Znaim datate 1106 e 1111. In Austria la più vasta creazione sono le pitture murali del secolo XIII nel coro della cattedrale di Gurk in Carinzia (fig. 320); i panneggiamenti angolosi sono un particolare proprio degli ultimi tempi dello stile romanico-tedesco. Poco lontano, a Pieswer, esistono altre pitture somiglianti a quelle di Gurk, sia nella disposizione che nel modo col quale sono trattati il fondo e le figure.

Soffitti di legno dipinti. I soffitti dipinti sono cosa rarissima. Citiamo quello di S. Michele ad Hildesheim, ove son dipinti il peccato originale e la genealogia di Cristo coi Patriarchi e i Profeti; alquanto più antico è il soffitto dipinto della chiesa di Zilli nei Grigioni, che si ritiene dei primi anni del secolo XII. In centocinquantatrè campi quadrati, incorniciati da trecce di nastri, da fregi a zig-zag e da fogliami,

Fig. 324. Accecamento di Sansone e decapitazione di Golia — Musaici romanici del pavimento di S. Gereone a Colonia.

sono dipinte varie storie della vita di Cristo, e figurazioni fantastiche di animali favolosi e di mostri con forme in parte umane e in parte animalesche; gli stessi soggetti che si vedono a Termeno.

Pittura su tavola. Il bisogno di ornare d'immagini gli altari favorì lo sviluppo di un altro ramo della pittura medioevale, al quale Teofilo, nella sua « Schedula diversarum artium » dedica un capitolo: « de tabulis altarium » contenente molti precetti e segreti tecnici; il che dimostra che questo ramo dell'arte era assai coltivato. Per la storia della pittura su tavola hanno speciale importanza alcune opere della scuola vestfaliana, tra le quali la più antica è probabilmente l'antependio della chiesa di S. Valpurga a Soest, riferito dai più al 1166; vi si vede Cristo in trono che ha da una parte la Madonna e S. Valpurga, e dall'altra il Battista e S. Agostino. Le fattezze di queste figure, ed anche i panneggiamenti e la carnagione hanno del bizantino; sarebbe dunque ammissibile che questa pittura sia una imitazione di quei

quadri di cui Costantinopoli faceva commercio in Occidente. Di maggior pregio è la tavola d'altare della *Wiesenkirche* a Soest, oggi nel Museo di Berlino, dipinta tra il 1220 ed il 1230 (fig. 321). Nel quadro di mezzo si vede la Crocifissione, a sinistra Cristo davanti a Caifa e a destra le donne al Sepolcro. Lo scudo curvato e rotondo del centurione, la figura della donna che si copre il volto per nascondere il suo dolore, e i fogliami ornamentali foggiati a palmetta sono particolari che fanno pensare ad esemplari greci; il singolare disegno della cornice non corrisponde alle consuetudini settentrionali del principio del secolo XIII, e richiama piuttosto alla mente le cornici della scuola senese dello stesso tempo, nelle quali si conosce l'influenza bizantina. Le singolarità della pittura murale vestfaliana, quali si vedono a Methler, nel coretto laterale di *S. Maria in excelsis* e nella cappella di S. Nicolò a Soest, appaiono intensificate al sommo nel paliotto della *Wiesenkirche* di Soest (fig. 322), oggi nel Museo di Berlino. Questo paliotto, da riferire al 1250 circa, reca nel mezzo il Padre Eterno ed il Mistero della Trinità; a destra Maria ed a sinistra S. Giovanni; lo sforzo di dar vita e movimento alle figure, il panneggiare angoloso, trito e svolazzante, richiamano alla mente sia le pitture murali che i tipi della miniatura contemporanea; vediamo qui un esempio di compenetrazione reciproca di varie forme dell'arte. Queste insigni pitture sono molto superiori al quadro di Rosenheim, forse della metà del secolo XIII, che rappresenta la Coronazione di Maria in mezzo agli Apostoli.

Pittura murale in Francia. La pittura francese, anche nelle sue opere più antiche, non teme il confronto coll'arte contemporanea delle altre nazioni. Fino dai primi tempi del Medio Evo essa si attiene agli antichi modelli cristiani. Le pitture murali del secolo X in S. Loup de Raud presso Provins (Cristo cogli Evangelisti, gli Apostoli ed i fiumi del Paradiso), recano prove evidenti di derivazione da antichi musaici cristiani; le stesse relazioni si possono riscontrare nella pittura monumentale fino al periodo carolingio ed ottoniano. Siffatte relazioni, unite a reminiscenze bizantine, perdurarono fino alla fine del secolo XII nella chiesa di S. Michele a Rocamadour, e sono evidenti nei meandri disegnati in prospettiva che fanno cornice a resti di antiche pitture murali nel Battistero di S. Giovanni a Poitiers (fig. 323), dove è figurato Cristo tra Angeli volanti; queste pitture si possono ritenere quasi contemporanee di quelle della cappella di Liget. Nelle pitture murali della chiesa di S. Savino nel Poitou si osserva una certa severità e semplicità di esecuzione, che però non va a scapito della vivezza e dell'efficacia; contengono le leggende dei Santi Savino e Cipriano, che sono a loro posto nella cripta, storie dell'Antico e Nuovo Testamento sulle pareti del coro e delle navate, e nell'atrio una figurazione dell'Apocalisse; tutte quante attestano che il secolo XII possedeva già una notevole potenza di rappresentazione. Alla metà circa di questo periodo appartengono le storie del Salvatore ed i Novissimi nella chiesa di Vic (Indre et Loire). Qualche reminiscenza dello stile di S. Savino si vede nella parte ornamentale della chiesa di Petit-Quevilly presso Rouen, che per delicatezza di sentimento possono stare a paro di quelle, alquanto posteriori, ma pur troppo ridotte a frammenti, della sala del Capitolo di S. Trofimo ad Arles. Nella Spagna la più vasta e più pregevole opera di pittura monumentale è la vôlta di S. Isidoro a Leon, dipinta tra il 1180 ed il 1240; vi si vedono figurazioni della Sacra Scrittura, un ciclo di animali e le immagini dei mesi; il tutto a colori tenui dentro contorni scuri.

Musaici romanici. L'arte settentrionale non ignorava il musaico, fin da quando questa decorazione fu posta in opera nella Cappella Palatina di Carlo Magno ad Aquisgrana; ma nel periodo romanico il musaico fu poco usato. Il pavimento a musaico della cattedrale di Hildesheim, fatto molto tempo dopo la morte del vescovo Bernwardo, deriva da un modello italiano. Nei singolari musaici del pavimento della

Fig. 325. Il re Davide.
Vetrata della cattedrale di Augusta.

Fig. 326. Vetrata dipinta dell'ultimo periodo romanico in S. Cuniberto a Colonia. (Da: Kolb, *La pittura sul vetro*).

cripta di S. Gereone a Colonia, contemporanei al coro di Annone (1069), è evidente l'analogia con lavori dell'Alta Italia. L'esecuzione è rozza; tuttavia le storie di Sansone, di Davide e di Giuseppe non mancano di vivacità e di evidenza (fig. 324). Nell'abside di Cruas c'è qualche saggio di musaico, ma deturpato da rifacimenti fin dal 1048; nei musaici di S. Remigio a Reims (1090), certi particolari figurativi sono tratti da modelli classici. Ma in generale mancava il modo di eseguire i musaici con pezzetti di pietra, come si faceva in Italia, in Francia, e si fece anche in Germania

Fig. 327. Particolare del Sacramentario di Enrico II.
(Da: Swarzenski, *La miniatura a Ratisbona nei secoli X e XI*; Lipsia, Hiersemann).

nella cripta di S. Gereone. Invece si incidevano in uno strato di gesso, mediante ferri acuminati, i contorni delle figure, che poi si riempivano di una pasta colorata. Si otteneva così un effetto simile a quello dei musaici italiani; anche i soggetti, nei quali avevano parte le figure allegoriche, erano gli stessi.

Pittura su vetro. L'amore per i colori, non appagandosi dei pavimenti, dei soffitti, delle vôlte e degli altari, si estese presto anche alle finestre, che furono chiuse dapprima con vetri colorati, e poi con veri quadri dipinti sul vetro. Fino dall'864 nella « Vita Lindgeri » abbiamo notizia di « pitture collocate nelle finestre » e verso la fine del secolo X la cronica di Richero fa menzione di vetrate dipinte con varie figurazioni di carattere narrativo. È accertato che della pittura su vetro esisteva intorno al Mille una vera scuola, nel convento di Tegernsee in Baviera; infatti l'abate Gozberto (982-1001) in una lettera al conte Arnoldo descrive il bell'effetto che sul pavimento della sua chiesa produceva la luce passando attraverso alle nuove vetrate dipinte, ed aggiunge che egli pensava anche a mandare fuori del convento alcuni allievi, a perfezionarsi nell'arte. Che la pittura su vetro in quel tempo fosse cosa già antica, pare provato da trattati tecnici, specialmente dalla famosa « Schedula diversarum artium » di Teofilo, la quale dà in proposito molti precetti pratici. I vetri colorati e combinati a modo di musaico erano in uso da molto tempo, e non è improbabile che fin dall'età carolingia esistessero vere pitture sul vetro. È verosimile che il Medio Evo non abbia fatto altro che ricuperare una eredità degli antichi, caduta in desuetudine. Fino al secolo XI, come dimostrano le vetrate della cattedrale di Augusta, la pittura su vetro segue le norme dell'arte musiva. I singoli vetri colorati, tagliati sopra un modello, erano collegati con strisce di piombo; il disegno e le ombre si ottenevano con cera nera bruciata. Poco a poco la tecnica si perfeziona, cresce il numero delle tinte e il disegno si fa più corretto, e lo splendore e l'armonia dei colori producono bellissimi effetti.

Le più antiche figurazioni dipinte su vetro, esenti da imitazione bizantina, sono in Germania le già ricordate cinque vetrate della cattedrale di Augusta, colle figure di Mosè, Davide (fig. 325), Giona, Daniele ed Osea; appartengono alla seconda metà del secolo XI. Seguendo le regole del loro Ordine, i Cistercensi del convento di

Heiligenkreuz nell'Austria inferiore abolirono nelle vetrate del chiostro, costruito nella seconda metà del secolo XII, ogni figura ed ogni varietà di colori, e si attennero ad un disegno ornamentale nobile e semplice, che attesta uno squisito senso d'arte; l'effetto è accresciuto da alcune note di colore sobriamente distribuite. Nei più antichi finestroni del duomo di Strasburgo può seguirsi la tecnica dell'ocra nera nel secolo XII. Nella Germania occidentale la più grande pittura su vetro del tardo periodo romanico è il finestrone di mezzo del coro di S. Cuniberto a Colonia (fig. 326), che è della seconda metà del secolo XIII; la chiarezza e la luminosità della composizione, la bellezza del rigoglioso ornato marginale, lo splendore dei colori, che pur costituiscono una scala semplicissima, rivelano un artefice che conosceva a fondo le esigenze e le difficoltà dell'arte, e sapeva adoperare con sicurezza di maestro tutti i mezzi di cui essa dispone. Appartengono allo stesso periodo le tre stupende vetrate di Bücken sul Weser, con storie della vita di Cristo e parallele scene liturgiche.

Anche in Francia le più antiche pitture su vetro risalgono al secolo XI, e sono i resti di una Ascensione di Cristo, provenienti dalla cattedrale di Le Mans, distrutta nel 1136. Delle pitture romaniche su vetro fatte eseguire dall'abate Sugerio verso la metà del secolo XIII per la chiesa di S. Dionigi è da ricordare specialmente la genealogia di Cristo, soggetto che è trattato anche in una vetrata dello stesso tempo a Chartres. A qual grado fosse pervenuta l'arte nel produrre effetti di colori, si vede principalmente dalle finestre del coro della cattedrale di Poitiers, eseguite circa il 1198, dove sono figurate la Crocifissione e varie storie di S. Pietro e di S. Lorenzo. Le vetrate a colori del coro della cattedrale di Canterbury appartengono al dominio della scuola di S. Dionigi, il che non è meraviglia quando si pensi alle relazioni accertate dell'architettura di Canterbury colla francese.

Fig. 328. Dall'Evangeliario dell'abbadessa Uta di Niedermünster. (Da: Swarzenski, *La miniatura a Ratisbona nei sec. X e XI*; Lipsia, Hiersemann).

La miniatura in Germania. Delle condizioni della pittura nei varii momenti di questo periodo e delle mutazioni avvenute in essa, si può avere un'idea anche dallo studio della miniatura, della quale pure esistettero parecchie scuole. I manoscritti illustrati dedicati ad

Fig. 329. Dal Libro della Pericope di Monaco.

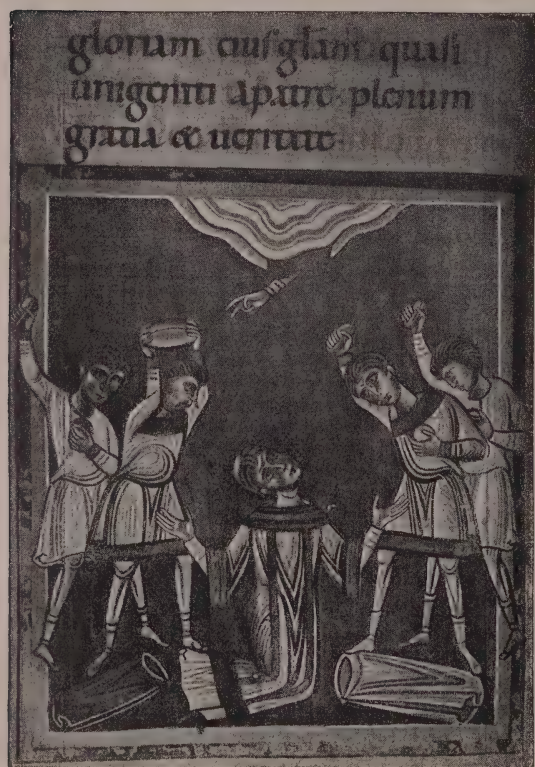



Fig. 230. La lapidazione di S. Stefano, dal libro delle Pericope di maestro Bertoldo a Salisburgo. (Da: Swarzenski, *La miniatura a Ratisbona nei sec. X e XI*; Lipsia, Hiersemann).

Enrico II od eseguiti per suo ordine, si attengono ancora alla tradizione. I più di essi provengono dalla scuola di Ratisbona; parte sono nella Biblioteca di Monaco, parte in quella di Bamberga. Da Ludovico il Germanico in poi Ratisbona fu per l'arte ciò che era stata Aquisgrana al tempo di Carlo Magno. Tra la Corte ed il celebre convento di S. Emmeramo, centro di vigile attività intellettuale derivante in parte dall'abbazia di Fulda, ci furono strettissime relazioni, specialmente al tempo di Arnolfo di Carinzia, insigne protettore del convento, ed iniziatore di grandi costruzioni a Ratisbona. Fino dal secolo X l'arte dell'alluminare produsse qui opere di gran pregio, quali il Sacramentario di S. Volfango (Verona), il Lezionario di Pommersfelden, e il Libro della Regola di Niedermünster (Bamberga), scritto circa il 990; in quest'ultimo le immagini sono dipinte sopra un fondo ornato, nel quale è evidente l'imitazione della porpora; il che forse è effetto di quell'amore della magnificenza che era proprio degli Ottoni, non senza qualche reminiscenza greca ed orientale. La scuola di Ratisbona venne in gran fiore al tempo di Enrico II, pel quale fu eseguito il prezioso Sacramentario (Monaco, fig. 327). In quest'opera vediamo addirittura copiato in sei luoghi il noto Libro Aureo di S. Emmeramo (ad esempio l'imperatore in trono riproduce tal quale l'immagine di Carlo il Calvo), ed anche dove le figurazioni non sono copiate, sono tratti dal Libro Aureo i motivi ornamentali. L'alluminatore di questo Sacramentario, negli ornati a colori dimostra genio

inventivo ed indipendente, modella le carni con delicatezza di pittore, giovandosi di ombre verdicce; sa rendere evidente, con mezzi tecnici, la differenza tra le chiome canute e le bionde; il suo stile, anche nel modo di trattare le vesti, deriva dall'arte bizantina, dalla quale procede pure, sebbene con maggiore indipendenza, nella concezione delle forme, l'Evangeliario del monastero di Niedermünster (Monaco), detto dell'abbadessa Uta, di Kirchberg, composto tra il 1002 ed il 1025 (fig. 328); esso è contenuto in una cassetta di bello e ricco lavoro, anche questa eseguita a Ratisbona circa la metà del secolo XI. In questo codice la parte figurativa è diversissima da quella del Libro Aureo; la varietà delle figurazioni è molto maggiore del consueto, e in certi particolari l'artista sembra oltrepassare il suo tempo. L'Evangeliario di Enrico II (nella Vaticana), eseguito dopo il 1014, presenta molte analogie con quello di Niedermünster. Il libro della Pericope di Monaco, destinato a Salisburgo, è notevole per la parte figurativa, che ha un carattere tutto proprio della regione meridionale-orientale della Germania, e si collega direttamente a Bisanzio. Vi si riconosce la mano di tre artisti (fig. 329); il primo sia nella tecnica che nella scelta dei tipi, nel modo di trattare le fattezze ed i corpi e nel colore richiama alla mente il Sacramentario di Enrico II; il secondo dimostra una maniera più sciolta ed elegante; il terzo, che ebbe minor parte nell'opera, segue modelli bizantini o della Germania occidentale. Si ritiene che il lavoro sia stato diretto dal padre guardiano Bertoldo, che è anche creduto autore del codice della Pericope (fig. 330) del Capitolo di S. Pietro a Salisburgo, dell'Evangeliario n. 511 del convento benedettino di Admont e dell'Evangeliario n. 805 della Biblioteca dell'Università di Graz. Le relazioni di Salisburgo con Aquileja e con Venezia furono causa che nella pittura che fiorì nel secolo XI presso questa venerabile sede metropolitana, prevalesse un indirizzo bizantino, senza che però venisse meno l'antica tradizione locale; il che nel secolo XII produsse uno stile autonomo e forte, che ben può dirsi stile di Salisburgo. Questo nuovo stile fiorì principalmente sotto gli arcivescovi Corrado I ed Eberardo I, e produsse, per dir solo delle opere più insigni, il celebre

Fig. 331. Frontispizio del codice di Illino nella Biblioteca della cattedrale di Colonia.

Antifonario di S. Pietro, la gigantesca Bibbia in due volumi di Admont, la Bibbia di Michelbeuern, dell'abate Gualtiero (1161-1190), il Breviario di Monaco, proveniente dal convento del Nonnenberg presso Salisburgo, e la Bibbia di Erlangen n. 121.

I lavori del padre guardiano Bertoldo sono caratterizzati dall'influenza bizantina; invece l'Evangeliario di Enrico IV nel duomo di Cracovia è opera affatto tedesca, e più precisamente bavarese, somigliante al Messale di Bamberga, fatto a Frisinga per l'arcivescovo Ellenardo, ed al libro della Pericope di Monaco, proveniente da Altomünster; tutte opere nelle quali non c'è più nulla di bizantino.

Coll'officina libraria di S. Emmeramo gareggiarono altri conventi, tra i quali quello di Tegernsee, che ha una parte cospicua anche nella storia della pittura su vetro; ivi l'abate Ellinger (1017-1040) alluminò parecchi codici, dei quali due sono a Monaco. In Baviera, a Niederaltaich ed a Frisinga, si venne formando uno stile provinciale, che derivò qualche cosa dall'arte della Germania occidentale; siffatto stile appare anche nel noto Evangelistario di Wyschehrad a Praga, e nel Codice Aureo di Pultava, oggi nel Museo Czartoryski di Cracovia.

Nelle miniature uscite dall'officina di Hildesheim, nella quale primeggia il diacono Gundebaldo, e che ebbe grandi lavori dal vescovo Bernwardo, si incrociano influenze diverse. Nell'Evangeliario finito nel 1011, e nel Sacramentario eseguito per il vescovo Bernwardo nel 1014, l'uno e l'altro nel tesoro della cattedrale di Hildesheim, l'autore Gundebaldo segue nella parte decorativa la scuola di Ratisbona, ma nel modo di trattar le figure è più libero, pure attenendosi agli esemplari di Fulda. Dall'arte carolingia egli trae le palmette, le foglie d'acanto, ed altri motivi ornamentali, elaborandoli con fare classico; il che forse è effetto delle relazioni che Bernwardo ebbe con Roma; a Bernwardo appunto è attribuito un altro Evangeliario della cattedrale di Hildesheim. Alcune figurazioni bibliche di questi codici corrispondono ai rilievi delle porte della cattedrale, che sono dello stesso tempo; il che dimostra come in questa regione avvenisse una reciproca influenza delle varie forme dell'arte.

Colonia, dove erano tante e così ricche le istituzioni ecclesiastiche, per lungo tempo si attenne all'indirizzo iniziato dall'arte carolingia, dal quale non cominciò a dipartirsi se non al principio del secolo XII, lasciandosi così precedere da altre sedi nella formazione di uno stile nazionale di miniatura, del quale il più insigne esemplare è il codice di S. Gerolamo, nella Biblioteca del Duomo, eseguito per l'arcivescovo Federico I (1099-1131); confrontando il frontispizio di questo codice con quello di Illino (fig. 331), che è della fine del secolo X, si vede chiaramente il mutamento avvenuto nell'arte.

L'incremento artistico, che dopo la metà del secolo XII si manifesta in molte regioni e si estende sia all'arte decorativa che all'arte industriale, nella miniatura appare in forma singolarissima. Perfino in un lavoro da dilettante, quale è l'« Hortus deliciarum », opera di carattere enciclopedico composta dall'abbadessa Errada di Landsperg, con materiali tratti da altre compilazioni, per istruzione delle monache del convento di S. Odilia, si vede la fantasia dell'artista liberarsi poco a poco dallo schematismo, pure giovandosi talora di modelli bizantini od occidentali, ed acquistare un senso schietto del vivo e del naturale (fig. 332). E ciò avviene specialmente quando l'artista ha da illustrare opere di poeti contemporanei, lavoro nel quale egli si sente più indipendente dalla secolare tradizione. Nell'Eneide di Enrico di Veldeke, nella

Vita di Maria di Guarniero di Tegernsee, nel Tristano di maestro Goffredo, nel Parsifal di Volframo di Eschenbach, nella raccolta di canti di Benediktbeuern, nel Rolando del prete Corrado, nel « Wälsche Gast » di Tommasino de' Cerchiari (fig. 333), nell'opera giuridica intitolata « Sachsenspiegel » (Speculum saxonicum), che presto acquistò grande autorità, si dischiude all'arte un nuovo campo. La parola del poeta ispira l'alluminatore, il quale non trovando modelli nella tradizione, si volge alla realtà ed alla vita del suo popolo. All'artista si richiedeva più fertile inventiva, e di conseguenza l'artista, invece di dedicarsi tutto alle minuzie della tecnica, si preoccupava dell'esecuzione non meno che del concetto. Disegnando a penna, con

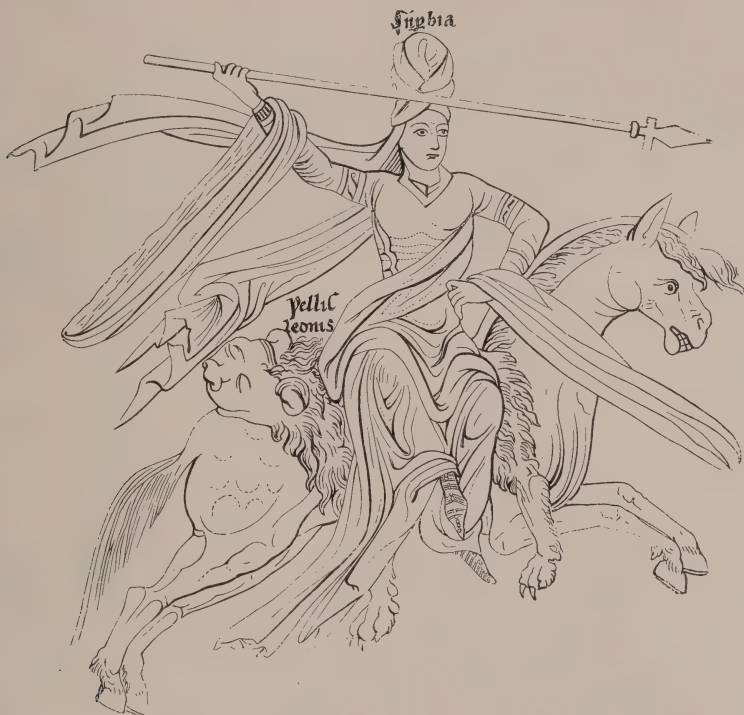



Fig. 332. *Superbia.* Dall'*Hortus deliciarum* dell'abbadessa Errada di Landsperg.

leggere sfumature a mezza tinta ed ombreggiature di colori molto diluiti, gli alluminatori ottennero grande morbidezza e vivezza impetuosa di movenze. Questa novità è accolta anche dai monaci alluminatori, ad esempio da quelli del convento di S. Vincenzo a Metz (Leggenda di S. Lucia, ora a Berlino), di Prüfening (Vita e Passione degli Apostoli, ora a Monaco), di Zwiefalten (Passionale (fig. 334), Giuseppe Flavio, Chronicon minus, ora a Stoccarda) e di Scheiern. In quest'ultimo convento il frate Corrado nella prima metà del secolo XIII miniò trenta manoscritti, dei quali tuttora esistono nella Biblioteca Reale di Monaco il Chronicon, il libro dei Mattutini, una Mater verborum, un Giuseppe Flavio e la Storia scolastica di Pietro Comestore. Nell'inventiva e nelle figure il monaco di Scheiern supera tutti i miniatori del suo tempo; nel libro dei Mattutini, ad esempio, egli illustra con mirabile grazia la leggenda di S. Teofilo. Nella Germania meridionale questa nuova forma dell'arte di

alluminare incontrò molto favore; ivi ai manoscritti destinati alle chiese aggiunse nuovo pregio la coperta dipinta; citiamo ad esempio l'Evangeliario di Gengenbach (Stoccarda), ed il Breviario di Ottobeuern, opera di Roginfredo (Berlino). Nella regione turingio-sassone la pittura a colori opachi divenne un vero metodo scolastico; trascurò sempre più il modellato e in alcuni casi si valse dei colori anche per disegnare i contorni delle figure; in questa regione abbiamo tre gruppi di Salteri, nei quali ricorrono ancora non pochi motivi bizantini; il panneggiare è di maniera classica, talora esagerata, ad angoli acuti e linee spezzate, ma col tempo assume forme più morbide e ton-

Fig. 333. Miniatura dal *Wälscher Gast* di Tommasino de' Cerchiari. (v. Oechelhaeuser).

Fig. 334. Santa Pelagia. Dal *Passionale* di Zwiefalten. (Janitschek).

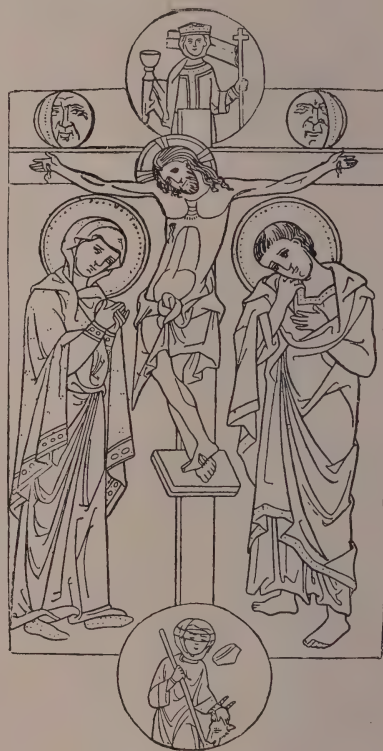



Fig. 335. Cristo in croce. Dal Salterio del langravio Ermanno di Turingia. (Lübke).

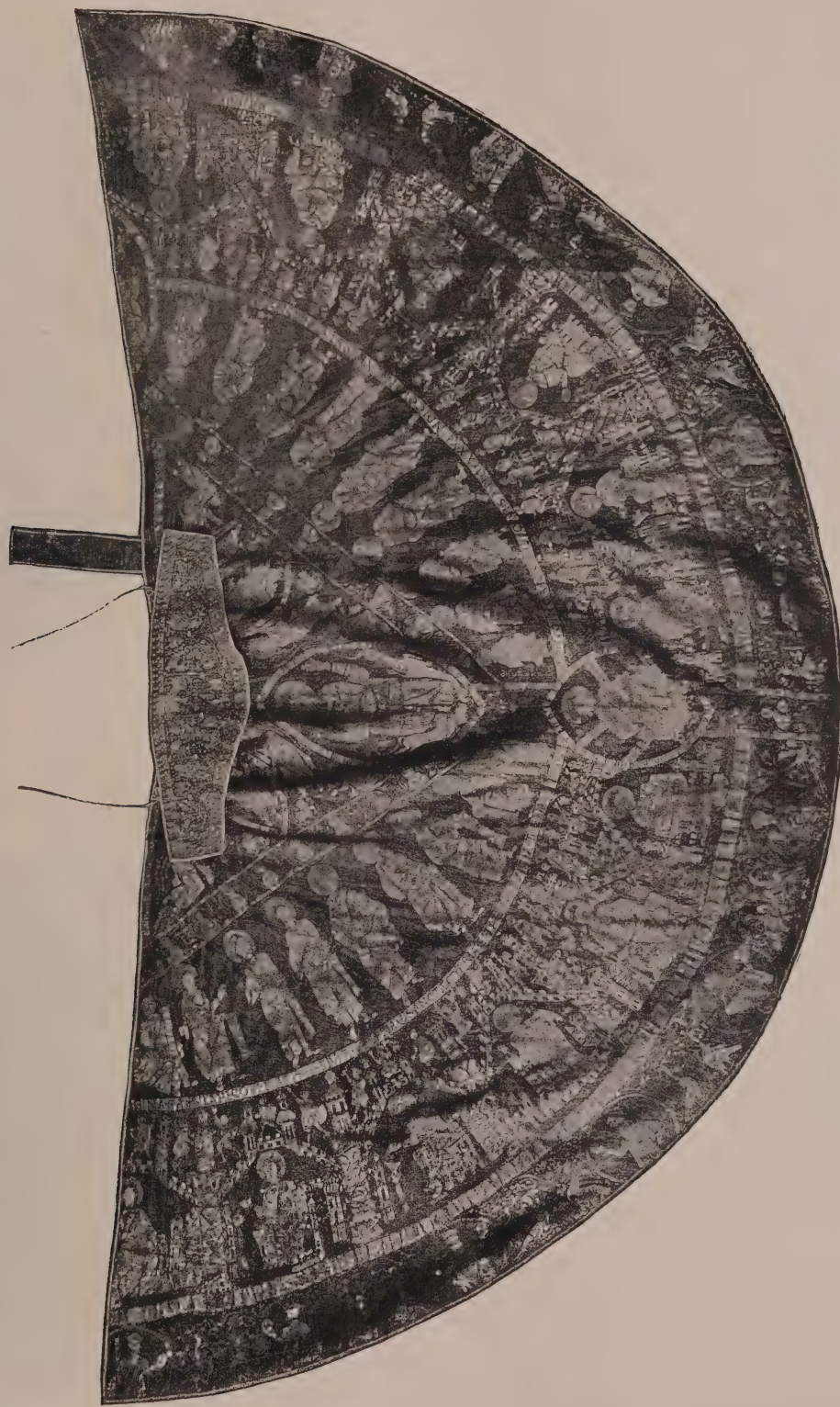



Fig. 336. Manto dell' incoronazione dei re d' Ungheria.

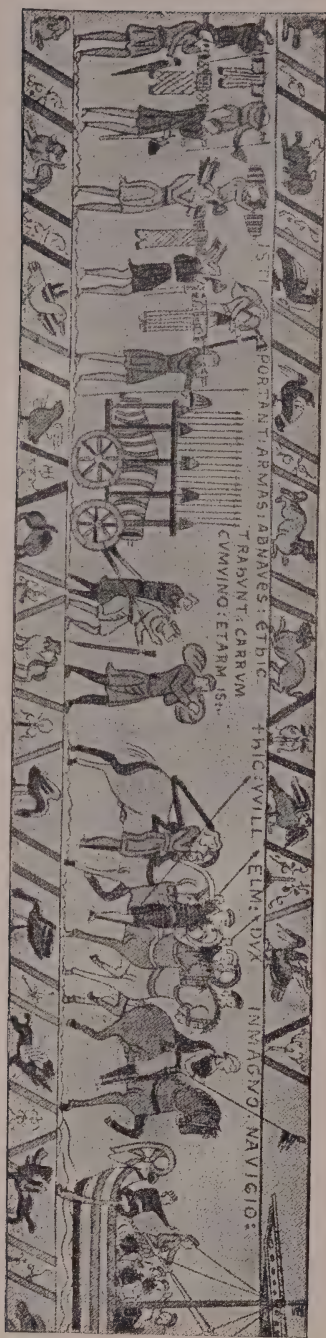



Fig 337. Dal tappeto di Bayeux. (Kraus).

deggianti. Nel primo gruppo di questi lavori primeggiano il Salterio del langravio Ermanno di Turingia (fig. 335), ora a Stoccarda, ed il Salterio Elisabettiano di Cividale. L'uno e l'altro furono eseguiti circa il 1212; la tradizione vi è seguita con libertà artistica, e vi si aggiunge un forte naturalismo, che produce un'espressione potente ed appassionata. Quanto all'espressione sono ammirabili anche i due Salteri del convento di Wöltingerode presso Goslar (ora a Wolfenbüttel), i quali insieme coi Salteri di Berlino appartengono al secondo gruppo; il terzo gruppo è costituito da Salteri esistenti a Vienna, Berlino e Wolfenbüttel. Molto più fedele alla tradizione è l'Evangeliario del convento di Helmershaus sul Diemel, miniato dal monaco Heriman per Enrico il Leone (1170-1180). La disposizione della dedica ricorda i manoscritti del tempo degli Ottoni, e l'ornato delle tavole canoniche è somigliantissimo alle miniature carolingie degli ultimi tempi. Anche un Evangeliario di Goslar, del principio del secolo XIII, nei tipi, nelle movenze e nel panneggiare ricorda molti modelli antichi, ed è notevole sopratutto per certe reminiscenze bizantine, che non senza meraviglia si rivedono nell'Evangeliario di Magdeburgo, miniato dal cappellano Enrico nel 1214. In tutto questo gruppo il sentimento classico si manifesta specialmente, con maggiore o minore intensità, nei calendari; invece nelle iniziali si vede l'aspirazione alla naturalezza e la ricerca del nuovo.

La miniatura in Francia, Spagna e Inghilterra. In Francia la miniatura, se si pensa alle opere insigni del periodo carolingio, appare in forte decadenza; del che sono prova il Commento di Aimone ad Ezechiele, miniato circa il 1000 da Eldrico, che fu poi abate di Auxerre, e le Bibbie di Noailles e di S. Martino di Limoges; bisogna venire fino al limitare di un rinnovamento artistisco per ritrovare, nei messali di S. Dionigi e di Laon, un colorito ed un modellato non inferiori alla ricchezza dell'ornamento. Alla pittura a guazzo del periodo carolingio, satura di colore, era succeduto un disegno con poche pennellate di tinta; poi ritornarono in onore i colori opachi, che non erano mai scomparsi del tutto, e verso il 1200 acquistano favore i fondi d'oro, dei quali gli esempi più antichi sono le storie di Maria e la Trasfigurazione di Cristo nella Liturgia e Cronaca di Cluny, opera del 1188. Nei manoscritti miniati spagnuoli non

è meraviglia trovare motivi e soggetti moreschi, ad esempio l'arco a ferro di cavallo, ed anche combattimenti di cavalieri mori, come in un Salterio di Madrid. In Inghilterra la miniatura continuò a prediligere i colori densi e smaglianti; nelle Bibbie inglesi del Museo Britannico e di Parigi è notevole anche l'apparire di figure schiettamente inglesi, sia di uomini che di donne. La scuola inglese-normanna nell'illustrare i Salteri seguì una maniera tutta sua; c'è ad esempio ad Hildesheim un Salterio, miniato nel convento di Albany presso Londra tra il 1114 e il 1146, con figure somigliantissime a quelle dei portali delle chiese e dei capitelli. Dallo stesso convento uscirono disegni a penna con tocchi di colore; genere di lavoro nel quale si segnalò Mattia di Parigi, alluminatore delle « Vite degli Abati » e della « Storia degli Angeli ».

Fig. 338. Parte di un tappeto operato di Halberstadt. (Fotog. Köhler e Saemann, Halberstadt).

Tessitura e ricamo. Ad ornare le chiese, insieme coi fonditori e cogli orefici, collaborarono i tessitori di tappeti, gli arazzieri ed i ricamatori. I tappeti d'opera tessile venivano per lo più da Costantinopoli; i tappeti ricamati di solito erano opera delle donne del paese. Questi tappeti servivano a coprir le pareti, a rivestire i pilastri e i dossali degli stalli, e talora a chiudere le finestre. Le vesti regie e sacerdotali erano fatte di stoffe preziose. Il manto dell'incoronazione dei re d'Ungheria, fatto fare nel 1031 dal re Stefano e da sua moglie Gisella, sorella di Enrico II, per la chiesa di S. Maria in Alba Reale, è di seta violetta di Bisanzio con figure ricamate in oro; opera pregevole per l'artistica disposizione delle figure (fig. 336).

Fig. 339. Mezzaseta operata di Ratisbona. Rostock. Sec. XIII.

Le figure, l'ornato e le iscrizioni perpendicolari hanno della maniera greca; anche il modo col quale i fili d'oro sono cuciti alla stoffa, mediante fili di seta gialla, è bizantino, e ricorda anche la dalmatica del Vaticano. Lavoro dello stesso tempo e di maniera somigliante è il manto di Enrico II a Bamberga, posteriore al 1014; sia nella forma che nell'idea esso ha del classico; tuttavia si ritiene che appartenga alla scuola di Ra-

tisbona, e sia stato fatto in un convento della Baviera. Alla stessa scuola appartiene la casula donata da Enrico II alla cattedrale di Bamberga, dove si vede il motivo sassanide del cavaliere col falco da caccia sul pugno, trattato liberamente in forme occidentali. È notevole che appunto un monaco di Ratisbona, Engilmaro, ebbe gran fama come maestro insuperabile dell'arte tessile. Il più celebre esempio di antichi ricami romanici, di lane colorate sopra stoffa di tela, è il tappeto di Bayeux, nel quale è figurata, con gran copia di figure, la conquista normanna dell'Inghilterra (fig. 337); esso è lungo 63 cm. e largo cm. 54, ed appartiene alla fine del secolo XI. In un antico poema francese di Baudry de Bourgueil è descritto un tappeto istoriato che ornava la camera di una principessa; ciò prova che nel secolo XI siffatte figurazioni storiche non erano rare. Sappiamo infatti che Edelfleda, vedova di Brithnod duca di Northumberland, donò alla chiesa di Ely un tappeto sul quale aveva ricamato le gesta del marito. Questi tappeti sostituivano le pitture murali, e quando queste prevalsero, conservarono nel disegno qualche cosa che ricorda il ricamo. Dopo il secolo XII in luogo della seta si usò la stoffa molle di lino, sulla quale si ricamavano, con fili di seta, figure di Santi e storie bibliche o leggendarie; così a poco a poco andarono in disuso gli uniformi e insignificanti motivi delle sete operate greche. L'arte del ricamo era coltivata con amore nei conventi della Sassonia inferiore, dai quali provengono, tra gli altri, molti sacri paramenti della cattedrale di Halberstadt. Qui, come nelle preziosissime casule e nel piviale di S. Blasien nella Selva Nera (oggi nella chiesa di S. Paolo in Carinzia) e nei ricami ornamentali eseguiti dopo la metà del secolo XIII, per ordine dell'abbadessa Cunigonda nel convento, ora abolito, di Goes nella Stiria, si vede il punto a treccia ed il punto a catenella adoperati a riempire i quadri ed il fondo. A Gerona nella Spagna la cattedrale possiede una coperta, pure del secolo XII, divisa in otto segmenti di circolo,

Fig. 340. Altare romanico primitivo nella cattedrale di Ratisbona

Fig. 341. Croce di Bernwardo. Hildesheim, chiesa di S. Maria Maddalena.

Fig. 342. Turibolo romanico.

Fig. 343. Lampadario romanico nel duomo di Hildesheim.

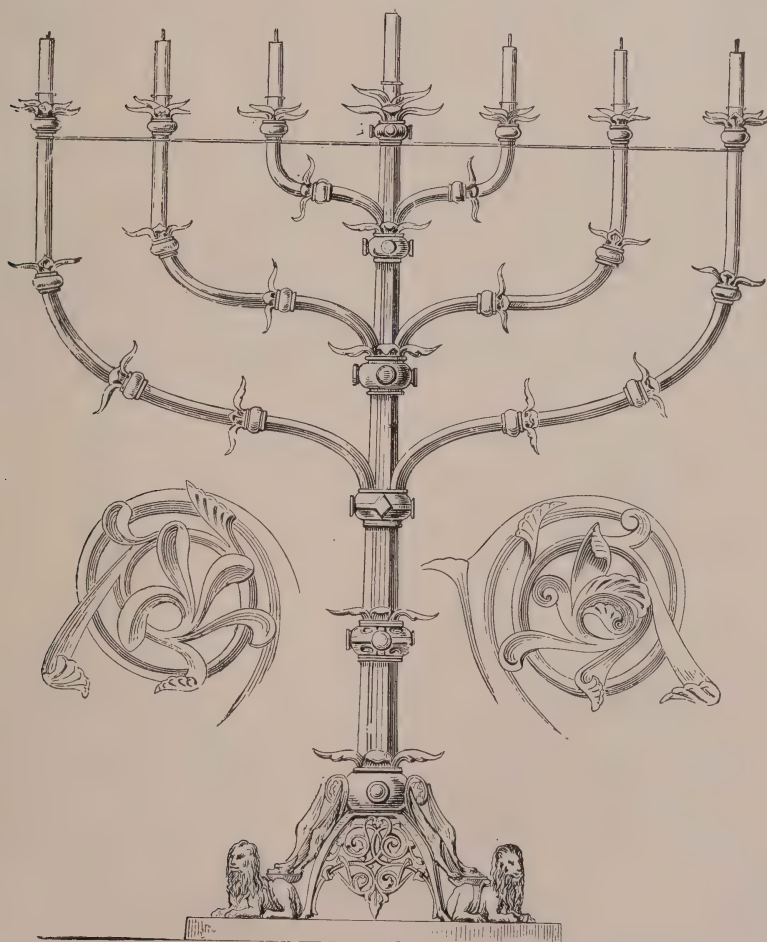



Fig. 344. Candelabro a sette braccia nel duomo di Braunschweig.

con altrettante storie della Creazione; anche questo ricamo, come i sopra ricordati, non ha nulla di bizantino; vi si osserva un fregio a croci uncinate e rametti che è frequente nell'arte tessile settentrionale e che si crede sia una trasformazione, causata forse dalle esigenze del tessuto di lino, dei meandri e degli intrecci di nastri proprii dell'arte romana degli ultimi tempi. Appartengono pure al secolo XII tre tappeti murali operati del duomo di Halberstadt (fig. 338), tessuti o nella stessa città od a Quedlinburgo, sede principale della tessitura in Sassonia, circa il 1200. Proviene da Quedlinburgo il celebre tappeto fatto fare dall'abbadessa Agnese (1186-1203) per donarlo al Papa; vi sono figurate le nozze di Mercurio e della Filologia, con tale bellezza di disegno e di colore da non temere il confronto con qualsiasi altro lavoro congenere dello stesso tempo. Nel convento di S. Emmeramo a Ratisbona, promotore di tutte le arti, sulla fine del periodo romanico fu coltivata anche l'arte della seta, applicando per lo più il motivo saraceno di due animali appaiati, ma stilizzato in modo tutto occidentale. Frammenti di mezzesete di S. Emmeramo esistono ad Halberstadt, a Braunschweig, a Rostock (fig. 339) e perfino in chiese francesi.

c) LE ARTI INDUSTRIALI NEL PERIODO ROMANICO.

Nel secolo XI, devoto quant'altri mai alla Chiesa, l'arte è strettamente legata alle dottrine ecclesiastiche; era naturale che anche le arti minori lavorassero principalmente per la Chiesa. Gli artefici gareggiavano nell'adornare con magnificenza le sacre suppellettili.

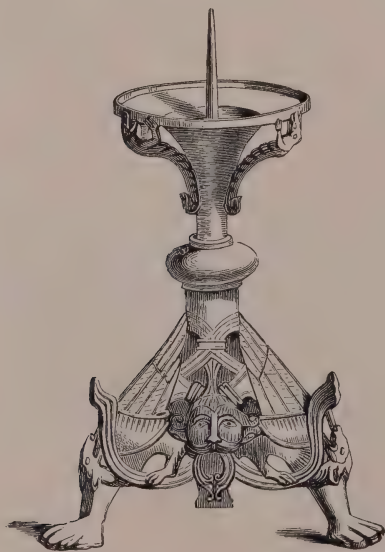



Fig. 345. Candelabro romanico da altare.
Museo Britannico.

Fig. 346. Candelabro di Bernwardo.
Hildesheim, chiesa di S. Maria Maddalena.

Il primato spetta agli orafi, i quali adornavano la semplice tavola d'altare (fig. 340), con un paliotto (antependium); di questi paliotti, appunto in causa della loro materia preziosa, non rimasero che rarissimi esemplari; essi furono presto sostituiti da tavole di legno dipinte (Soest). Opera dell'orafo erano pure le croci, che posate di solito sull'altare, nelle occasioni solenni erano portate in giro dal clero; pietre preziose, cristalli, perle, talvolta anche gemme e camei antichi, ornano le braccia della croce, che alle estremità si espandono in quadrato (fig. 341), e i reliquiari spesso collocati sugli altari, che di solito hanno forma di cassetta oblunga col coperchio a timpano. Appunto in questi reliquiari gli orafi tentano le diverse forme concesse all'arte loro. L'orafo del primo Medio Evo non solo conosceva l'opera a sbalzo, la fusione dei

Fig. 347. Il paliotto d'oro donato dall'imperatore Enrico II al duomo di Basilea.

metalli e la legatura delle gemme, ma anche il lavoro in filigrana; egli già sapeva incidere figure ed ornamenti e riempire gli incavi con smalto nero (niello); e tanto frequenti erano le pitture a smalto, che il suo uso larghissimo divenne caratteristico delle oreficerie appartenenti al primo Medio Evo. Già le genti galliche conoscevano lo smalto che era tra le arti esercitate con maggior ardore e fortuna. I bizantini sulle lastre d'oro indicavano i contorni del disegno saldandovi sottili strisce d'oro o lamelle, e i vani così ottenuti riempivano con colori di smalto che s'indurivano al fuoco. In contrasto con questo *smalto ad alveoli* (*cloisonné*) gli orafi occidentali adoperavano le lastre di rame dorato, nelle quali incavavano le parti destinate a ricevere i colori: rinnovando così l'antica tecnica dello smalto *ad incavo* gallo-romana, sufficiente ad uso decorativo. All'oro erano preferiti il rame ed il bronzo; caduto in disuso l'oro si perdette anche la tecnica della fusione propria di questo metallo, e prevalse quella propria del rame, che dominò nella metallurgica del periodo romanico; gli esempi dei Greci, fonditori d'oro, furono affatto dimenticati. Pare che le sedi

Fig. 348. Madonna col Bambino. Convento di Essen. (1050 circa).

principali dell'oreficeria medioevale siano state Colonia, la Lorena e nella Francia meridionale: Limoges; da Colonia probabilmente provengono anche i magnifici reliquiarî che si conservano ad Aquisgrana.

Gli orefici del Medio Evo lavoravano di preferenza a smalto, e la loro tecnica fu imitata dagli scultori. Infatti le grandi superfici tondeggianti, circondate da pieghe minute, che si vedono nella parte inferiore del corpo di molte figure romaniche, non possono spiegarsi altrimenti che coll'esempio dell'oreficeria.

Affine a quella degli orefici è l'opera dei fonditori e degli artefici che lavoravano a martello il bronzo ed il rame; i quali lasciarono testimonianza della loro abilità in molti arredi sacri. Hanno particolare importanza i turiboli di struttura architettonica, con molte figure (fig. 342), o fuse od a sbalzo; in certi casi sia i turiboli che i lampadari pendenti dal soffitto erano foggiati a cerchio con lampade in forma di torri; simbolo delle mura e delle porte della celeste Gerusalemme, la luminosa città di Dio (Hildesheim [fig. 343], Komburg, Aquisgrana). Nel coro si collocavano il candeliere per il cero pasquale e i candelabri a sette braccia; il candeliere della cattedrale di Essen è del secolo XI; quello di Braunschweig (fig. 344) è della fine del secolo XII; candelieri più piccoli (fig. 345) si collocavano sugli altari. Il piede con figure d'animali simboleggia per lo

Fig. 349. Altare portatile di Ruggero di Helmershausen a Paderborn. (Ludorff, Monumenti artistici ed architettonici della Vestfalia).

più, secondo l'uso classico, la mobilità dell'oggetto; ma talora siffatte figure sono anche simbolo della lotta tra la luce e le tenebre, nella quale vince la luce. Questo è specialmente il significato dei serpenti minacciati da leoni, e dei personaggi che cavalcano un drago ficcando le mani nelle fauci del mostro; allusione al luogo di Isaia (11. 8): « E lo spoppato stenderà la mano sopra la tana del basilisco ». Siffatti simboli per lo più sono espressi concisamente, ridotti per così dire ai minimi termini; ma talora sono trattati ampiamente e non mancano di vigore drammatico. I più celebri esempi sono il candelabro a sette braccia (purtroppo assai danneggiato) di Reims, proveniente dalla chiesa di S. Remigio, e il piede del candelabro del duomo di Praga, che secondo la leggenda era quello stesso che i romani predarono nel Tempio di Gerusalemme; ma a giudicar dai soggetti che vi si vedono esso non può essere anteriore al 1050; è dunque da riferire alla fine del secolo XI od alla prima metà del XII.

Fig. 350. Scrigno di Eriberto a Deutz.

Le sedi principali della vita ecclesiastica, cioè i vescovati ed i conventi, promossero anche le arti industriali, alle quali gli stessi ecclesiastici contribuivano col consiglio e coll'opera. Il vescovo Bernvardo fu per Ildesheim ciò che era stato l'arcivescovo Egberto per l'officina artistica del convento di S. Massimino a Treviri. La « Schedula diversarum artium » che va sotto il nome del presbitero Teofilo, ma che probabilmente fu composta dal monaco benedettino Ruggero di Helmershausen, ci dà una chiara idea delle molteplici esigenze alle quali dovevano soddisfare le officine dei conventi. Dopo aver parlato della pittura, dei colori, dei mezzi per collegarli e della loro applicazione, della fabbricazione del vetro e della pittura su vetro, l'autore nel terzo libro, che è il più esteso, tratta ampiamente di tutta la metallurgia e dà molti precetti pratici, classificando i vari soggetti, dai calici fino agli speroni ed ai morsi da cavalli, e discorre perfino dei manichi d'avorio per

Fig. 351. Particolare dello scrigno di Eriberto.

coltelli e dei mobili dipinti ed intagliati. Il modo nel quale è composto questo libro fa pensare che siffatte spiegazioni e regole avessero somma importanza pratica e frequentissima applicazione in quelle officine conventuali, dalle quali uscivano lavori in metalli preziosi, molto più conformi ai modelli bizantini che non quelli del periodo carolingio.

Fig. 352. Piede di croce di S. Omer.

Nel primo quarto del secolo XI, sotto il vescovo Bernvardo, Hildesheim diviene una cospicua sede delle arti. L'imitazione bizantina è evidente sia nella croce di Bernvardo (fig. 341), che nelle legature di libri, tra le quali è notevole quella dell' Evangeliario di Gundebaldo, che riproduce fedelmente una piastra d'avorio di lavoro greco, e contiene anche una figura incisa di Maria, tratta da un modello bizantino. Sebbene gli artefici che lavoravano agli ordini di Bernvardo e dei suoi successori seguissero modelli stranieri e di tempi anteriori, non rimasero tuttavia estranei alle forme ed idee nuove. L'ornato dei due candelabri che Bernvardo fece fondere in una nuova lega (fig. 346), e specialmente nel piedestallo le figure nude sopra animali, non si intendono più se si tien conto soltanto delle tradizioni

antiche, perchè sono un effetto delle idee che cominciarono a prevalere nella chiesa dopo il secolo XI. In questi lavori c'è anche qualche cosa di quel fantastico stile ornamentale che già si manifesta nei candelabri di Tassilone. Al secondo periodo di fioritura artistica in Hildesheim appartengono il lampadario circolare del duomo (fig. 343), fatto per ordine del vescovo Hezilo (1054-1079), e la croce di Hezilo; circa un secolo dopo, in una legatura d'argento fatta dal monaco Ratmann nel 1159 si

Fig. 353. Crocifissione. Pala d'altare in smalto, a Klosterneuburg.

vede la transizione dallo stile bizantineggiante allo stile romanico puro.

Sotto Enrico II sotto il convento di S. Emmeramo a Ratisbona, del quale oggi si è riconosciuto il merito, divenne sede di varie arti, per opera principalmente dell'abate Romualdo, venuto dal convento di S. Massimino a Treviri, dove da tempo le arti erano in fiore. Da S. Emmeramo uscirono lo stupendo coperchio dell'Evangeliario di Uta, la croce d'oro eseguita per ordine della regina Gisella d'Ungheria e l'altare portatile in forma di tavola della Cappella di Reichen a Monaco. Alla scuola di Ratisbona si attribuisce dai più anche un antependio d'oro (fig. 347), oggi a Parigi nel Museo di Cluny, dono di Enrico II alla cattedrale di Basilea. Vi si vede Cristo,

ed ai piedi di lui Enrico II e sua moglie; ai lati stanno S. Benedetto e tre Arcangeli. Nell'ornato si riconoscono ancora i modelli greci; ma nelle figure si vede, assai meglio che nei lavori di Hildesheim, una tendenza tutta occidentale ad una plastica più vigorosa; queste figure, come nell' Evangeliario di Uta, sono di lamina d'oro applicata sul legno.

L'oreficeria bizantineggiante fu ancora in grande favore nel convento di Essen sotto l'abbadessa Teofane (1039-1056), la quale volle arricchire il tesoro del convento di una croce processionale e di una preziosa legatura di evangeliario; ma in questo tesoro l'opera più insigne e di maggior effetto è una Madonna col Bambino, di lamina d'oro applicata su legno (fig. 348). Ad Essen ci sono anche tre croci, col rovescio ad ornati incisi sopra fondo lavorato a punzone; il che a noi pare una prova di relazioni tra Essen ed Helmershausen, e rispettivamente coi conventi della Sassonia.

La punzonatura, le figure incise e gli ornati a viticci di maniera bizantineggiante sono contrassegni dei lavori del monaco benedettino Ruggero di Helmershausen, evidenti in un aspersorio di Paderborn. Nel 1100 questo monaco eseguì l'altare portatile, che oggi si conserva nel tesoro del duomo di Paderborn (fig. 349), per ordine del vescovo Enrico. Inoltre sono opere di questo monaco l'altare portatile di Abdingof a Paderborn, la croce d'oro di Herford a Berlino, ed a Treviri la legatura d'argento di un manoscritto proveniente da Helmershausen. Ruggero non è ancora riuscito ad affrancarsi dalle sottigliezze dell'arte greca, e conosce a fondo tutti i segreti tradizionali della tecnica, il che appare anche dalla sua « Schedula diversarum artium ».

La maniera di Ruggero si vede pure in un altarino portatile, in un reliquiario a tabella, in un calice d'argento (Fritzlar, chiesa di S. Pietro), in otto piastre di rame con figure di santi incise (Berlino) e nella legatura dell' Evangeliario di Wessobrunn (Monaco); tutte opere provenienti da Fritzlar, dove un artefice, che certamente fu scolaro di Ruggero, tenne la direzione di un'officina artistica, della quale si ha notizia fino al secolo XII inoltrato; questo artefice, pure attenendosi alle forme ornamentali del suo maestro, venne via via accostandosi allo stile romanico. In alcuni lavori di Fritzlar, specialmente in due coppie di candelieri di bronzo, è da osservare la saldatura in rame, pratica ignota a Ruggero, e carattere tutto proprio dell'oreficeria romanica, che forse venne da Colonia per l'intermediario di Hildesheim; in ciò ci par di vedere un indizio della cominciata transizione verso forme nuove.

Nei lavori degli orefici francesi di questo periodo si vede un indirizzo anche più bizantineggiante che nei tedeschi (calice e legature degli Evangelii nel duomo di Nancy). Dall'officina del convento di Conques provengono tre reliquiarii, eseguiti circa il 1100. Si conosce anche un altare portatile in forma di tavola, con figure di santi e simboli degli Evangelisti, il tutto di modello greco; in questo lavoro le lamine destinate a ricevere lo smalto ad alveoli non sono più d'oro, ma di rame; differenza da tenere in conto per conoscere lo sviluppo della fusione in rame, di stile romanico, a Limoges. Nel museo di South Kensington a Londra c'è un candelabro di bronzo dorato, che fu eseguito per ordine dell'abate Pietro di Gloucester (1104-1115), probabilmente in un convento inglese. La parte ornamentale di esso è costituita da figure d'uomini inseguiti da mostri, idea che già abbiamo veduto in opere tedesche. Le oreficerie spagnuole, ad es. un calice della chiesa abbaziale di S. Domingo de Silos presso Burgos, presentano motivi moreschi, come l'arco a ferro di cavallo e simili particolari che hanno una ragione locale.

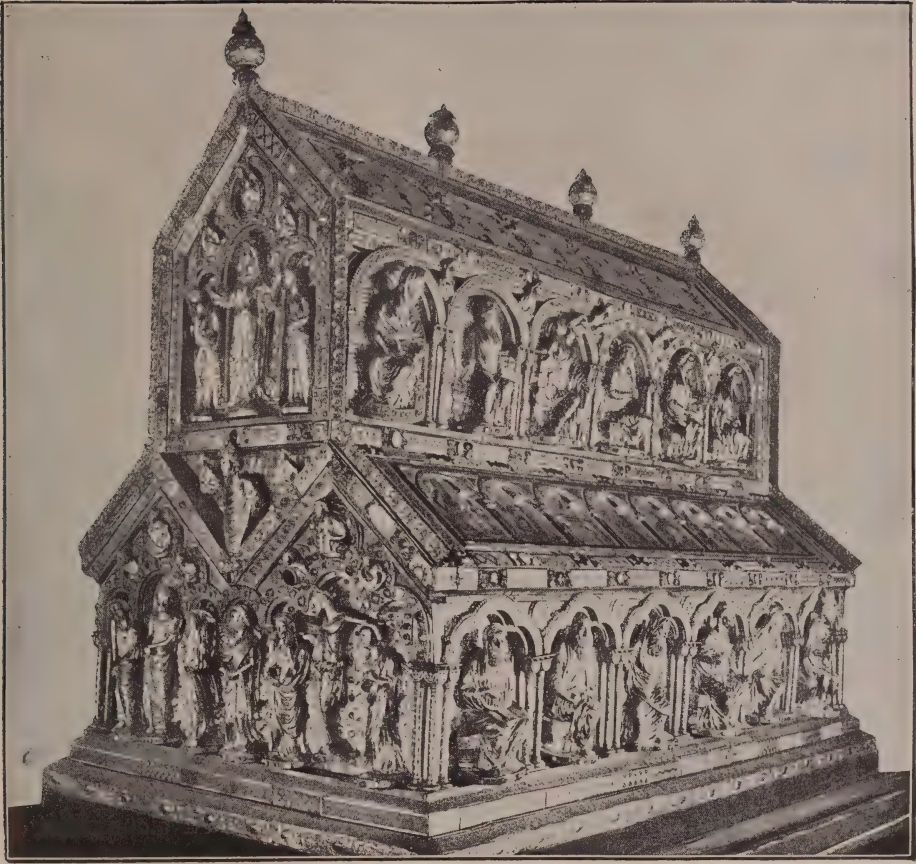



Fig. 354. L'arca dei Re Magi nel tesoro della cattedrale di Colonia.

Nelle officine dei conventi l'arte, dapprima asservita al bizantinismo, si venne via via emancipando, fino ad assumere forma autonoma; a questa trasformazione recarono un cospicuo contributo gli artefici laici, ai quali il rapido incremento della città offriva occasione di dar prova del loro valore. In molti luoghi fino dal secolo XII l'esecuzione di molte opere era già affidata a questi laici, i quali cominciarono ad introdurre nell'arte motivi ornamentali e procedimenti tratti dall'arte popolare, che quantunque negletta s'era pur conservata vivace; l'arte si veniva sempre più laicizzando, il che arrecava molti mutamenti nella tecnica e nello stile. Tuttavia, anche

Fig. 355. Lamella a smalto su fondo d'oro appartenente alla distrutta arca di S. Severino a Colonia.

Fig. 356. Altare portatile di Egilberto di Colonia nel tesoro dei Guelfi. Neumann.
(Il tesoro della casa di Braunschweig-Lüneburg).

dopo lo scadimento delle officine dei conventi, il contenuto spirituale degli oggetti destinati alle chiese, i concetti allegorici e i soggetti leggendari da trattare, e le iscrizioni latine furono sempre cose di competenza del clero.

Sostituendosi all'oro, troppo costoso, il bronzo dorato, il disegno acquistò maggior libertà; la fusione in bronzo consentiva anche una più efficace gradazione di colori; questi sono i caratteri principali di quella trasformazione dell'arte che comincia nella Lorena inferiore, lungo la Mosa, e di qui si propaga a Colonia ed a Limoges. Nell'obituario del convento di Neufmostier, sotto la data del 1173, si legge l'elogio dell'orafo Goffredo de Claire, ritornato alla sua città nativa di Huy dopo ventisette anni di assenza; risulta di qui che questo Goffredo, non inferiore ad alcun maestro contemporaneo nell'arte sua, lavorò in molti paesi, ed ebbe commissioni di opere a Maastricht, a Liegi, a Colonia e forse anche a S. Dionigi. Il suo capolavoro è la famosa arca di S. Eriberto a Deutz (fig. 350) circondata di figure d'argento a sbalzo,

Fig. 357. Arca di S. Maurino. Colonia, S. Maria nella *Schnurgasse*.

con maestosi panneggiamenti e teste sommamente espressive, cose degne di un maestro provetto, da proporre come modello (fig. 351). Nelle pareti dell'arca alle figure degli Apostoli, di sbalzo, sono alternate quelle dei Profeti, lavoro di fusione; il coperchio è ornato di dodici medaglioni di smalto con leggende di Santi; tutto contribuisce alla magnificenza dell'effetto complessivo. Nel reliquiario di S. Alessandro a Brusselle, opera che il maestro Goffredo eseguì nel 1145 per l'abate Vibaldo di Stablo, è notevole la legatura delle gemme, che non sono incastonate, come allora comunemente si usava, ma incastrate in buchi scavati in lamelle di rame incise; il che è caratteristico in questo artefice. Alla prima età di Goffredo appartiene lo stupendo piede di croce di S. Omer (fig. 352), che servì di esemplare ad un altro gigantesco piede di croce, ricordato dall'abate Sugerio come opera di orefici lorenesi.

Fig. 358. Reliquiario romanico in forma di busto. Kappenberg.

Nella regione della Mosa il più noto maestro è Nicola di Verdun, il quale della sua valentia come disegnatore e fonditore lasciò un celebratissimo documento in una tabella da altare eseguita nel 1181 per i canonici agostiniani di Klosterneuburg. Servendosi di smalto vitreo rosso ed azzurro egli dà risalto al disegno interno delle figure dorate, che acquistano così una rotondezza plastica; pregio che appare anche in maggior grado nei suoi lavori d'argento sbalzato che si conservano a Colonia ed a Tournai. L'ultima opera firmata di questo maestro è l'arca di Maria a Tournai, compiuta nel 1205; a Siegburg ed a Colonia esistono altre arche con caratteri di stile che dimostrano in modo indubitabile che il lavoro fu diretto da lui, se pur non vi partecipò personalmente. E la sua collaborazione appare evidente anche nella meravigliosa arca dei Re Magi a Colonia (fig. 354), capolavoro di arte romanica ideato in forma di basilica a tre navate; per la maggior parte è opera sua la parte plastica ornamentale di fusione, e segnatamente le figure d'argento degli Apostoli e dei Profeti lungo le pareti longitudinali, figure ammirabili per vivezza espressione e dignità, alle quali non si possono paragonare che quelle dell'arca di S. Eriberto a Deutz; ma il paragone è tutto a vantaggio di quelle di cui discorriamo, che rappresentano un progresso. Con uno squisito senso della natura maestro Nicola, accogliendo il motivo romanico del viticcio, lo ravvivò dandogli una

Fig. 359. Reliquiario della cattedrale di Aquisgrana.

forma di vegetazione saliente, ed introdusse nell'arte sacra molti soggetti profani, come sonatori, cacciatori, cavalieri e animali di ogni sorta.

Fig. 360. Vaso di porfido con legatura d'argento. Parigi-Louvre.

Un altro maestro, il frate Ugone di Oignies presso Namur, rinunciò alla bellezza di colori dello smalto fuso, sostituendovi il disegno a niello sopra l'argento, e mediante matrici o stampi ottenne una nuova maniera di ornamento somigliante alla filigrana, della quale si ha un bel saggio in un bastone pastorale del British Museum.

Questo meraviglioso incremento dell'arte nella regione della Mosa, al quale contribuirono con molti lavori tuttora esistenti, parecchi discepoli ed aiutanti dei mestieri sopranominati, verso la metà del secolo XII si trovò in rapporti di reciproca influenza coll'oreficeria di Colonia, che si era formata e sviluppata senza intervento estraneo. Gli orefici di Colonia avevano adoperato con grande maestria lo smalto sopra fondo d'oro, come si vede da un medaglione (fig. 354), che è quanto rimane dell'arca di S. Severino, fatta al tempo dell'arcivescovo Ermanno III (1089-1099); ma già nell'ultimo quarto del secolo XII avevano imparato a valersi di

tutti i vantaggi della fusione in rame, come appare dalle opere di un Egilberto, che dai più si ritiene fosse un frate del convento di S. Pantaleone. Col nome di questo maestro è designato un altare portatile esistente nel tesoro dei Guelfi (fig. 356), nel quale è conservata la forma di cassa, solitamente preferita in questi lavori; a lui è attribuita anche l'arca di S. Vittore, colla data del 1129, a Xanten. Continuatore

Fig. 361. Patena del calice di Wilten. (Annuario dell'I. R. Commissione centrale).

di Egilberto ed a lui superiore fu un Federico, del quale si crede di possedere il ritratto, in figura di un monaco in orazione, nell'arca di S. Maurino (fig. 357), proveniente dal convento di S. Pantaleone (Colonia, chiesa di S. Maria nella *Schnurgasse*). Questo maestro tentò una innovazione di forma nel reliquiario del tesoro dei Guelfi ed in quello del Museo di Sonth-Kensington, che sono foggiati come una chiesa bizantina a cupola; questa novità già si vede accennata nell'arca di S. Orsola a Colonia, che però conserva la forma di cassa. Nei lavori posteriori Federico non potè sottrarsi alle influenze straniere, quali appaiono nella celebre arca di S. Eriberto

a Deutz; e nella figura dell'Arcangelo Michele nell'arca di S. Maurino raggiunse mediante lo smalto una rara efficacia pittorica.

Molto deve senza dubbio a Federico di Colonia il maestro Viberto di Aquisgrana, che associa nelle sue opere lo stile della regione della Mosa a quello di Colonia. Il suo capolavoro è il grande lampadario della cattedrale di Aquisgrana, che egli fece nel 1166 per ordine di Federico I. Anche il reliquiario di Kappenberg, fuso in bronzo in forma di busto (fig. 358), che ritrae l'effigie di Federico I, opera che per efficacia primeggia tra le congeneri di una serie che ha principio dal secolo X, oggi è attribuito a Viberto. L'arca dei Re

Fig. 363. Leggio di pietra nella sala del Capitolo del convento cistercense di Ossegg in Boemia (Grueber).

Fig. 362. Banco nella chiesa del convento di Alpirsbach. (Neff. Monumenti artistici ed archeologici del Würthemberg).

Magi a Colonia servì di modello all'arca di Carlo Magno in Aquisgrana, compiuta nel 1215; ciò è evidente sopratutto nelle figure, d'argento sbalzato, di Carlo Magno, di Maria, e dei sedici re ed imperatori tedeschi fino a Federico II. Nel reliquiario od arca di Maria (fig. 359) la scuola di Aquisgrana tentò una nuova forma, aggiungendo alla cassa una specie di transetto, e trattò la filigrana in una maniera che ha del plastico, e si vede anche in lavori di Colonia, di Hildesheim e di Tournai.

La maniera di fusione dei maestri di Colonia, Egilberto e Federico, appare anche in molti lavori di Hildesheim. Ciò è da attribuire ai monaci benedettini di S. Michele in Hildesheim, che dipendevano dal convento di S. Pantaleone a Colonia. Il fondo azzurro interrotto da punte d'oro rilevate sopra la lastra di rame divenne

un contrassegno della tecnica di Hildesheim, che fu poi imitato dagli artefici di Fritzlar e della Vestfalia.

Nella Germania Meridionale, dove la maniera bizantineggiante durò nei conventi fino al secolo XII molto inoltrato, tanto che nel lampadario di Komburg vediamo i viticci trasformati in palmette che hanno del bizantino, il capolavoro della fusione in rame è la tabella da altare della chiesa del convento di Komburg, eseguita circa la metà del secolo XII, dove le figure di Cristo e degli Apostoli, nella forma delle teste e nel panneggiamento gareggiano con quelle dell'antependio donato dall'imperatore Enrico II alla cattedrale di Basilea.

Fig. 364. Sedia episcopale nella Cattedrale di Augusta.

Dopo la metà del secolo XII la Francia comincia a gareggiare colla regione della Mosa e colla renana. Nella Francia Settentrionale durano a lungo le relazioni ed analogie coll'arte della Fiandra Occidentale e colla regione della Mosa; nella Orientale non è meraviglia trovare, ad esempio a Reims, un grande piede di

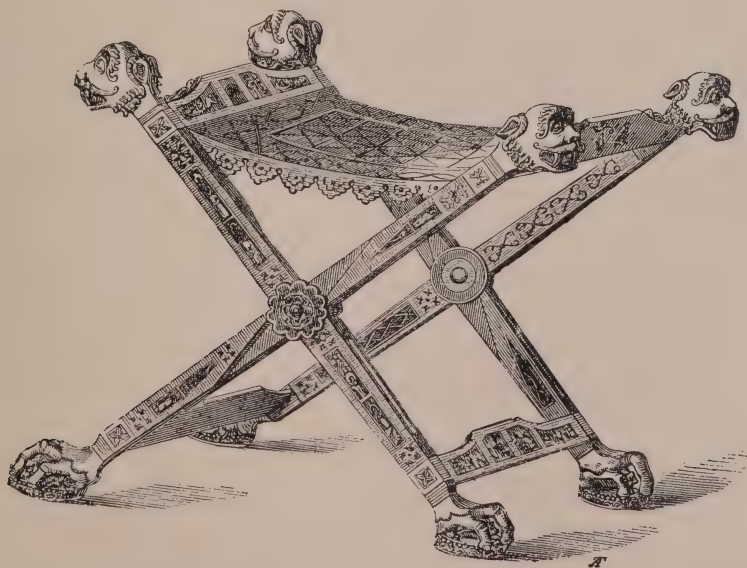



Fig. 365. Sedia nel convento di Nonnenberg a Salisburgo.

candelabro con decorazione di mostri fantastici, somigliante a quello di Praga; invece a mezzogiorno della Loira, a Limoges, la sostituzione della fusione in rame allo smalto sopra fondo d'oro diede origine ad una produzione che per lungo tempo si mantenne indipendente, e fu principalmente opera di laici, che dell'arte fecero un proficuo mestiere e diffusero i loro lavori in tutta Europa. Questi artefici limosini conobbero tutte le maniere di fusione e di saldatura in bronzo, ornarono i loro lavori di teste e figure a rilievo, e incidendo a linee più forti e più profonde ottennero nuovi effetti, quasi di mezzo rilievo. Tra gli oggetti che si attribuiscono a Sugerio di S. Dionigi primeggia un vaso di porfido egizio con una legatura d'argento in forma di aquila (fig. 360); al Louvre c'è un calice col nome di un maestro Alpais, ed una croce col nome di Johannes Garnerius Lemovicensis. La cattedrale di Le Mans ha una tavola, che si ritiene anteriore al 1160, col ritratto di Goffredo Plantageneto, opera pregevole per la bellezza dei colori. Dopo il 1220 prevale l'uso di porre le figure sul fondo di metallo fuso con larghi spazi vuoti. Le reminiscenze bizantine durarono a lungo a Limoges, sia negli ornati a viticci che nelle figure. Non poche opere francesi di fusione hanno una scala di colori in cui prevale il rosso; il che le distingue dalle opere tedesche-renane, che hanno una intonazione più fredda, tra il grigio e l'azzurro.

Fig. 366. Pettine della consacrazione di S. Eriberto. Colonia, Museo d'arte industriale.

La Svizzera seguì ora gli esempi della Germania Meridionale, ora quelli della Francia Orientale; pregevoli saggi dell'arte svizzera sono la croce di Engelberg, del tempo dell'abate Enrico (1197-1223), con belle figure d'argento a sbalzo, e gli stipi d'argento sbalzato nel tesoro del convento di S. Maurizio nel Vallese.

Nelle opere di fusione, sia nelle regioni della Mosa e del Reno che a Limoges l'oreficeria romanica raggiunse il sommo. Non soltanto nei reliquiari, ma in molte altre sacre suppellettili gli orafi diedero prova della loro valentia nell'opportuna costruzione, nella nobiltà del disegno e nella magnificenza dei colori. I loro lavori supplirono a meraviglia alla scarsità di opere di scultura monumentale.

Nella regione scandinava abbiamo di notevole le tabelle ed altri ornamenti da altare, di rame dorato, dei quali si conserva un numero sufficiente nei musei dell'Europa settentrionale. Queste opere sono scompartite in campi incavati, nei quali sono collocate, come a Komburg, le figure di Cristo e degli Apostoli, lavorate a sbalzo.

La maggiore magnificenza è per lo più nei calici. Il convento premonstratense di Wilten presso Innsbruck ha un calice, probabilmente donato dal conte Bertoldo di Andechs, bellissima opera di niello. I fregi hanno del pittorico (fig. 361), il che differenzia questo calice da altri lavori consimili, che hanno ornamenti e figure a sbalzo, di carattere scultorio, quali il calice di Godeardo ad Hildesheim e quello di Fritzlar.

Fig. 367. Porta ferrata del secolo XIII a Liegi.

D'intaglio in legno abbiamo saggi notevoli negli stalli corali (Ratzeburg, chiesa di S. Vittore a Xanten), opere nelle quali si riflette il trasformarsi dell'architettura; infatti vi si vedono colonnine, archi, finestre a rosone etc. I massicci banchi a stipiti rotondi della chiesa del convento di Alpirsbach (fig. 362), lavoro del secolo XII, hanno molta analogia con quelli che si vedono nella Gotia e nella Norvegia. Per alcune sacre suppellettili si adoperò anche la pietra. Nella sala del Capitolo del convento cistercense di Ossegg in Boemia è notevole un seggio di pietra (fig. 363) del secolo XIII, ornato a rilievo e sorretto da colonne attorcigliate. Nel duomo di Augusta si vede una cattedra episcopale di marmo, sorretta da leoni (fig. 364), che si crede opera tedesca del secolo XII, ed ha riscontro nella cattedra che è nell'atrio di S. Emmeramo a Ratisbona. Si hanno anche sgabelli pieghevoli di cui i regoli incrociati finiscono al sommo in una testa di leone, e in basso sono foggiati a piede di leone; le teste ed i piedi sono d'avorio o di bronzo dorato, e i regoli sono talora intarsiati d'avorio. Di questi sgabelli possiede un bellissimo esemplare, alquanto deteriorato, il convento del Nonnenberg presso Salisburgo (fig. 365); si crede che sia del tempo dell'abbadessa Geltrude II (1238-1252). Durarono a lungo in favore, molto innanzi nel Medioevo, gli intagli bizantini d'avorio ad ornamento dei manoscritti di maggior pregio. Si ha qualche raro esemplare di pettini d'avorio

intagliato (pettini della consacrazione), che si ponevano nei sepolcri dei vescovi o si conservavano come ricordo di essi nel tesoro della cattedrale. Citiamo tra questi, come opera di sommo pregio artistico, il pettine di S. Eriberto († 1021), nel Museo d'arte industriale di Colonia; esso è probabilmente da classificare tra gli oggetti d'avorio prodotti dagli artefici di Metz (fig. 366).

L'arte del fabbro ferraio produsse ferramenta di porte, di grande varietà, e robuste inferriate; i vani tra le sbarre e le bande rettilinee si riempivano di croci, rombi, circoli, intrecci ed animali; fu applicato con buon gusto anche il viticcio, che talora prese forma spirale (fig. 367). Di ciò si ha esempio in una porta di Liegi, nella quale il viticcio è trattato in modo analogo a quello che si vede nelle porte laterali di Nôtre Dame a Parigi.

Così anche nelle arti minori l'età romanica vanta una operosità multiforme; essa fu maestra di molti procedimenti tecnici, e seppe ricavare dalle varie materie effetti meravigliosi, congiungendo con gusto squisito la praticità alla bellezza artistica.

II. — L'ARTE GOTICA NEL TARDO MEDIO EVO.

Tra il 1150 ed il 1225 (termini approssimativi) avviene nell'Europa centrale un mutamento; nuovi popoli assumono l'egemonia, prima nella politica e poi nell'arte. Caduti gli Hohenstaufen, vennero meno sia la potenza che l'autorità morale dell'Impero Germanico; al contrario la Francia, che meno aveva esaurite le sue forze in conflitti di interesse europeo, retta da una monarchia che da umili principii mediante un'accorta politica era sorta a grande potenza ed aspirava a cose maggiori, recò alla civiltà un cospicuo contributo. Lo splendore della cavalleria, l'entusiasmo suscitato dalle Crociate, nelle quali la Francia ebbe la parte principale, il fiorire delle scienze nell'Università di Parigi, riverita come *alma mater* del sapere, dànno alla Francia una preminenza ed un'azione direttiva nella trasformazione sociale, che si vien compiendo in Europa. La crescente potenza della chiesa e l'invadenza del clero non impediscono che all'opera della civiltà contribuiscano altri ceti e forze sociali, cioè la nobiltà, i comuni, e la borghesia, che protetta dalle libertà comunali cresce in ricchezza e potenza. I laici, riuniti nelle loro corporazioni, acquistano sempre maggior importanza nella vita e nel progresso dell'arte; con ardore, a cui sorride la fortuna, e con vivida intelligenza si accingono alla soluzione dei problemi artistici, opera che nel periodo romanico, per forza di cose, era stata riservata al clero, al quale quasi unicamente era affidato il patrimonio della civiltà. Anche i promotori e protettori dell'arte non sono più soltanto i dignitari ecclesiastici, ma con loro gareggiano i principi, la nobiltà, i comuni, ed anche qualche cospicuo cittadino. L'arte, pur rimanendo ancella della fede, della filosofia scolastica, del dogma, strumento per propagare il culto della Madonna e delle reliquie, poco a poco viene a trovarsi in un ambiente affatto nuovo. Il sentimento popolare, che già si era splendidamente manifestato nella poesia nazionale in lingua volgare, penetra anche nell'arte. Sorge uno spirito nuovo, che si emancipa da quel mondo ideale classico, che l'età bizantina e romanica aveva foggiato a modo suo, e tende all'osservazione diretta della natura ed all'indipendenza dell'arte; esso compenetra l'arte e la vita con tanta potenza, che

uno stile o sistema artistico nato in Francia circa la metà del secolo XII, in poche decine d'anni diviene uno stile universale.

La denominazione di « stile gotico » non ha nulla a che fare nè colla sostanza nè collo svolgimento del nuovo stile, e tanto meno coi Goti, ai quali nel secolo XVI il Vasari attribuì la colpa di questa maniera d'arte, che a lui pareva barbara. Quando lo stile gotico cominciò ad essere più giustamente apprezzato, specialmente nella Francia, alla quale spetta senza contrasto il vanto di averlo creato, si proposero altre denominazioni, coll'intento di definire in modo possibilmente esatto; ma nessun vocabolo potè prevalere su quello di « gotico », vocabolo improprio, intruso ed arbitrario, col quale gli italiani espressero, piuttosto che un giudizio ragionato ed oggettivo, una loro avversione. Ma il nome di scherno divenne titolo d'onore, ed ormai non è da pensare ad abolirlo.

Nello stile gotico si distinguono tre periodi: il primitivo, il medio, che è quello del massimo splendore, ed il tardo gotico; caratteri differenziali sono la struttura dei sostegni, la composizione delle vôlte, il profilo dei costoloni, la distribuzione e membratura delle finestre e della muratura piena, i contrafforti o rinfianchi, ed i particolari ornamentali. I limiti di tempo variano da un paese all'altro. In Francia il gotico primitivo, sorto dopo la metà del secolo XII, in circa settantacinque anni aveva già compiuto la sua evoluzione, e cedeva il campo alla seconda maniera, fondata sopra un sistema che è tra tutti il più ricco e il più razionale; invece in Germania, nei primi lustri del secolo XIII, appena vediamo qualche timido tentativo del nuovo stile. Il gotico perfetto trionfò in tutto il secolo XIV; il tardo gotico in alcuni paesi durò fino al secolo XVI, ed è rappresentato ancora da qualche rara eccezione sul principio del secolo XVII.

---

a) L'ARCHITETTURA GOTICA.

L'attenzione dei costruttori è fin da principio diretta alla forma e alla solidità delle vôlte; e il risultato di questi studi, e l'averne fatto un sistema ben determinato e costante, condusse a quella particolar forma architettonica che fu detta gotica, vocabolo che non ha altro significato che quello che gli diede l'uso generale. Finchè si costruirono soltanto piccole chiese o si ingrandirono le antiche, non si sentì il bisogno di una nuova forma costruttiva; esso divenne urgente allorchè le città crebbero in potenza e in considerazione, e la borghesia volle che gli edifici esprimessero la sua nuova importanza e la sua cresciuta ricchezza, e innalzarono chiese adeguate per bellezza e vastità alla grandezza delle città popolose. Già nel periodo romanico gli architetti tendono a sviluppare la vôlta a crociera e ad aumentarne la resistenza, rendendo in pari tempo meno pesante la massa delle pareti e dei pilastri, sui quali si appoggia la vôlta, e più ampio e luminoso l'interno. Il primo progresso fatto in questo senso (come dicemmo avanti, fu quello di coprire con vôlte i rettangoli delle navate minori, il che rese inutili i sostegni intermedii, e diede maggior chiarezza e sobrietà alla pianta. Sui lati minori del sistema di vôlte si lancia un arco a sesto rialzato od ellittico, in modo che raggiunga un'altezza pari a quella degli archi traversali o diagonali, oppure si fanno salire le vele delle vôlte verso il punto più alto, in modo

che gli archi traversali delle navate laterali, più strette, non raggiungano la stessa altezza dell'arco che si apre verso la navata di mezzo. Per maggior solidità e sicurezza della vôlta si adoperano nervature o costoloni di pietra, che serrano fortemente le vele e al punto d'incrocio sono saldati insieme da una chiave di vôlta o serraglia. Il sistema dei costoloni rende superflue le vôlte di conci di pietra esattamente tagliati; il riempimento delle vele è fatto di materiale leggero e facile ad esser ridotto col martello in piccoli pezzi, come il tufo e il mattone. Come sul finire del periodo romanico la vôlta a botte termina talora in una leggera punta; così succede anche per gli archi sia longitudinali che traversali della vôlta a crociera e per la vôlta a crociera stessa. Da ciò al riconoscere il vantaggio costruttivo che offre l'arco acuto non c'era che un passo. Il punto debole della vôlta a crociera sta in questo: che la sua resistenza contro la spinta diminuisce quanto più si innalza e a misura che i lati dei pennacchi si spianano, e nel fatto che la spinta laterale della massa esige sostegni potenti, come sarebbero i grandi pilastri pesanti. Questi difetti furono rimossi o assai diminuiti, prima con l'uso dell'arco acuto, poi deviando la spinta laterale

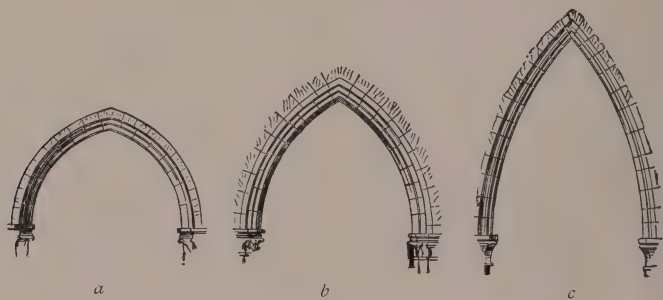



Fig. 368. Varie forme d'archi a sesto acuto.

della vôlta centrale per mezzo di archi rampanti situati all'esterno e al disopra dei tetti delle navate laterali, appoggiati a pilastri di sostegno o contrafforti nei muri perimetrali.

L'arco acuto nella sua linea fondamentale ha figura di un triangolo a lati curvi, segmenti di due circoli uguali che si tagliano. Se i raggi dei due cerchi sono uguali alla distanza dei loro centri, allora abbiamo un arco acuto *perfetto* od *equilatero*, (fig. 368, b); se invece i raggi sono più lunghi della distanza, allora abbiamo un arco acuto a *lancetta* (fig. 368, c); se sono più corti, allora abbiamo un arco *acuto compresso* o *ribassato* (fig. 368, a). Quanto più i lati si avvicinano alla perpendicolare, tanto maggiore è la resistenza della vôlta contro lo sfiancamento laterale, e tanto minore è la corda degli archi della campata. I costoloni e le fasce traversali incontrandosi ad angolo acuto si mantengono in equilibrio e con ciò il punto più alto della vôlta acquista maggior forza.

Riassumendo: l'essenza della costruzioue gotica non consiste nell'uso dell'arco acuto, che si trova anche negli edifici romanici, ma nell'arco acuto adoperato con la vôlta a costoloni, e nel perfetto sistema di contrafforti, che tende a far sì che tutte le spinte della copertura dell'edificio poggino sui pilastri, liberandone così i muri. Infatti la spinta laterale della vôlta della navata mediana è trasportata per mezzo di archi rampanti sui contrafforti eretti sopra le navate laterali (fig. 369). I costoloni

della vôlta, gli archi rampanti, i contrafforti ed i pilastri costituiscono la solida ossatura dell'edifizio; queste parti, e non i muri, lo sostengono. Le parti costruttive sono ben distinte da quelle che non hanno altra funzione che di circoscrivere l'ambiente; le pareti tra i pilastri, le vele fra le fasce ed i costoloni sono trattati come riempitivi. Nell'architettura gotica, l'edificio che prima formava una sola massa, diviene

Fig. 369. Sistema di costruzione d'una chiesa gotica (cattedrale d'Amiens). (Dal Viollet-le-Duc).
aa. contrafforte — *b.* pinnacolo — *cc.* archi rampanti — *d.* triforio — *e.* vôlte a crociera.

invece un complesso di vari membri; concetto espresso anche dalle ardite interruzioni nelle pareti, dalla disposizione delle ampie finestre, perfino dalla scelta degli ornamenti, formati sempre di solide cornici e di leggieri fregi traforati.

Naturalmente lo stile gotico, che non nacque perfetto nè fu concepito dalla fantasia di un unico maestro, è tale che noi non possiamo seguirlo gradatamente nello sviluppo delle diverse sue parti. Senza tener conto degli inizi e dei primi tentativi, ecco i caratteri dello stile gotico: l'abside non s'appoggia in forma di semicupola contro la navata maggiore, ma le vôlte della navata di mezzo continuano nel coro

e qui si collegano: le navate laterali girano attorno al coro poligonale formando un andito o ambulacro nel quale si apre ordinariamente una corona di cappelle; con l'introduzione del coro nel sistema generale delle vôlte (talora manca la cripta), la pianta acquista in unità e in aspetto prospettico.

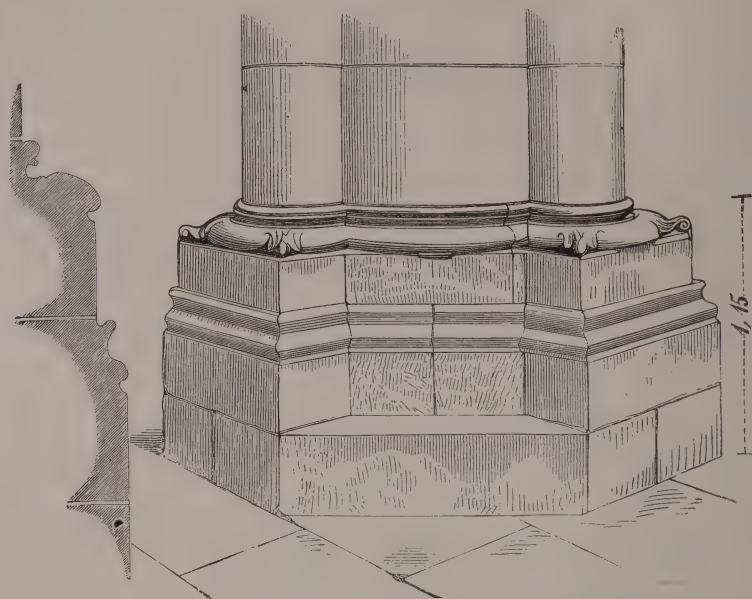



Fig. 370. Base d'un pilastro gotico primitivo della cattedrale di Reims. (Dal Viollet-le-Duc).

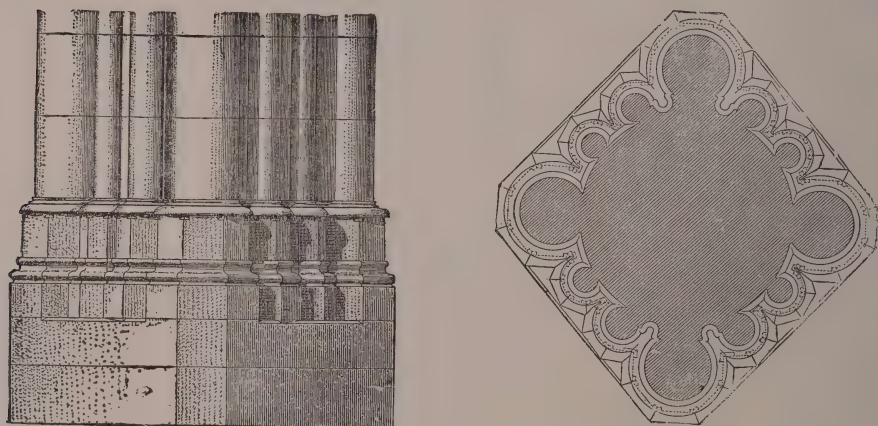



Fig. 371. Pilastro a fascio nel duomo di Colonia. (Schmitz).

Spariscono le colonne e i massicci pilastri isolati; la relazione diretta dei pilastri gotici coi costoloni della vôlta è evidente nella forma di essi, la quale è già indicata dalla base poligonale (fig. 370) che conduce ai pilastri a fascio; ad un cilindro centrale s'appoggiano le colonne cilindriche od elittiche; da principio il nucleo del pilastro rimane visibile, ma ben presto si trasforma in concavità separanti l'una dall'altra le colonne, le quali appaiono perciò come i veri sostegni vivi della vôlta (fig. 371). Le mezze colonne od i quarti di colonna hanno la precisa funzione di sostenere i co-

stoloni della vôlta; perciò gli architetti tedeschi li chiamano « Dienste » che è quanto dire « serventi ». Il capitello sia di questi « serventi » che dei pilastri, non è più che un elemento ornamentale, e non ha più l'importanza che aveva nelle antiche colonne, poichè manca il contrasto delle travi e dei muri che avevano sulle colonne il loro appoggio immediato. Dapprima i capitelli sono ornati con foglie staccate, che lasciano visibile il fondo (fig. 372); le foglie sono quelle delle piante indigene, trattate in modo naturalistico, e spesso con rara maestria (fig. 373); soltanto nel periodo gotico più avanzato (fig. 374), quando si aboliscono i capitelli, e le nervature continuano direttamente i pilastri, queste foglie prendono forme dure e bi-

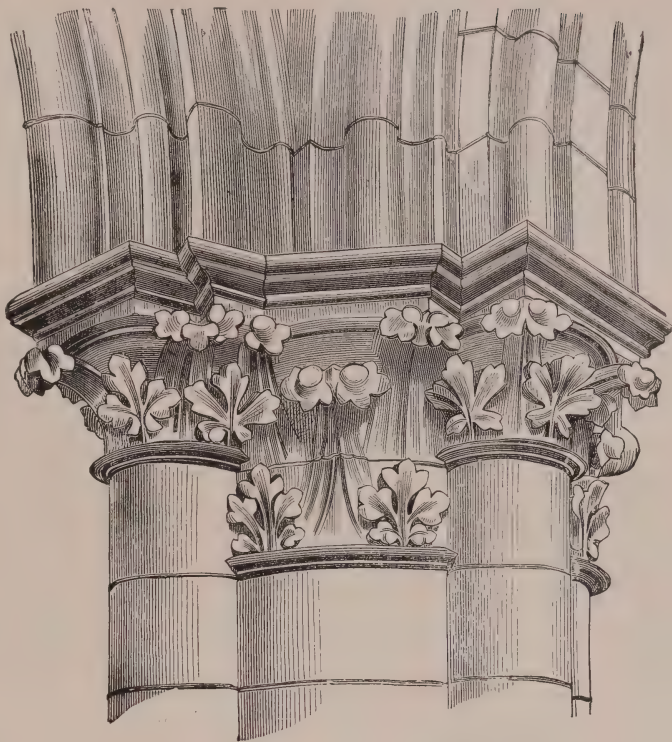



Fig. 372. Capitello gotico primitivo nella cattedrale d'Amiens.

Fig. 373. Capitello di Laon.

Fig. 374. Capitello gotico tardo. Chiesa di Esslingen.

torzolute. La stessa tendenza a diminuire le masse, a vantaggio dello sviluppo delle singole parti, si manifesta sia nei fusti delle colonne che nel profilo degli archi e dei costoloni. Il profilo dell'arco non ha forma di cerchio, ma di cuore o di pera, e le profonde scanalature gli dànno una movenza più efficace (fig. 375 e 376).

Qual'è l'ufficio delle singole parti? Consideriamo dapprima il pilastro a fascio nei suoi diversi elementi (fig. 369). Mentre le mezze colonne poste sull'asse del pilastro sostengono gli archi longitudinali, e quelle della parte posteriore sostengono

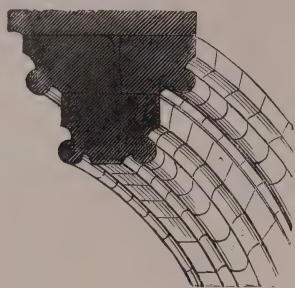



Fig. 375. Profilo di costolone gotico. Notre-Dame di Parigi.

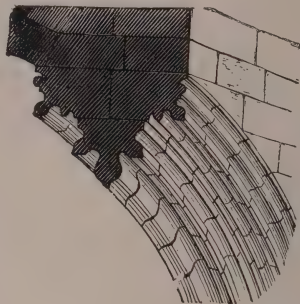



Fig. 376. Profilo di costolone gotico. Cattedrale di Nevers.

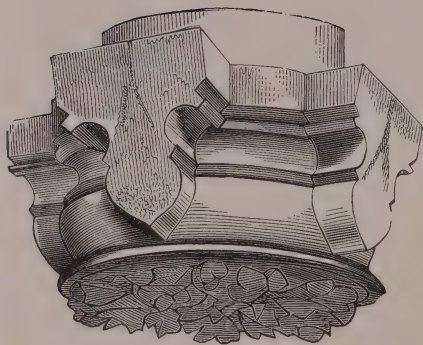



Fig. 377. Costruzione d'una chiave di vôlta gotica.

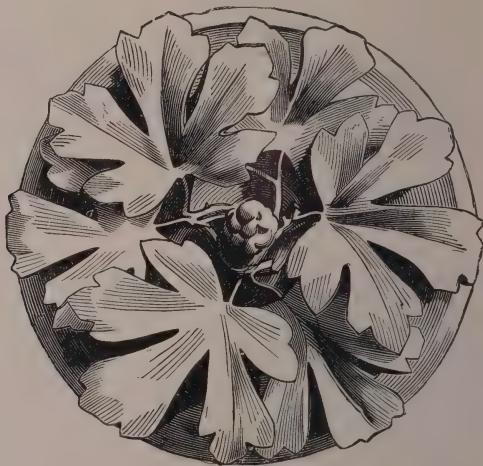



Fig. 378. Faccia inferiore d'una chiave di vôlta gotica. Parigi, *Sainte Chapelle*.

le vôlte traversali delle navate laterali, nella parte anteriore, verso la navata di mezzo, salgono i membri o « serventi » principali, sui quali poggiano i costoloni della vôlta, tenuti insieme nel punto d'incrocio da una chiave di vôlta (fig. 377, 378). Sopra gli archi si apre il triforio (uno stretto corridoio che corre lungo lo spessore del muro) aperto verso la navata mediana con file di archi, ed esternamente chiuso dapprima da un grosso muro, e più tardi abbellito con finestre (fig. 369, d). La finestra con la sua architettura occupa il resto della parete della navata centrale, su su fino alla vôlta. Già nello stile romanico più tardo si incontrano i gruppi di finestre; ma ivi il pilastro divisorio è senza membrature, e la lunetta poco animata. L'architettura

gotica procede altrimenti; suo fine è di dare una membratura alle finestre, animando tutte le superfici morte, in modo tuttavia da conservare ai gruppi di finestre la loro unità. Sul davanzale delle finestre, nell'interno dell'arco che le circoscrive, si erigono

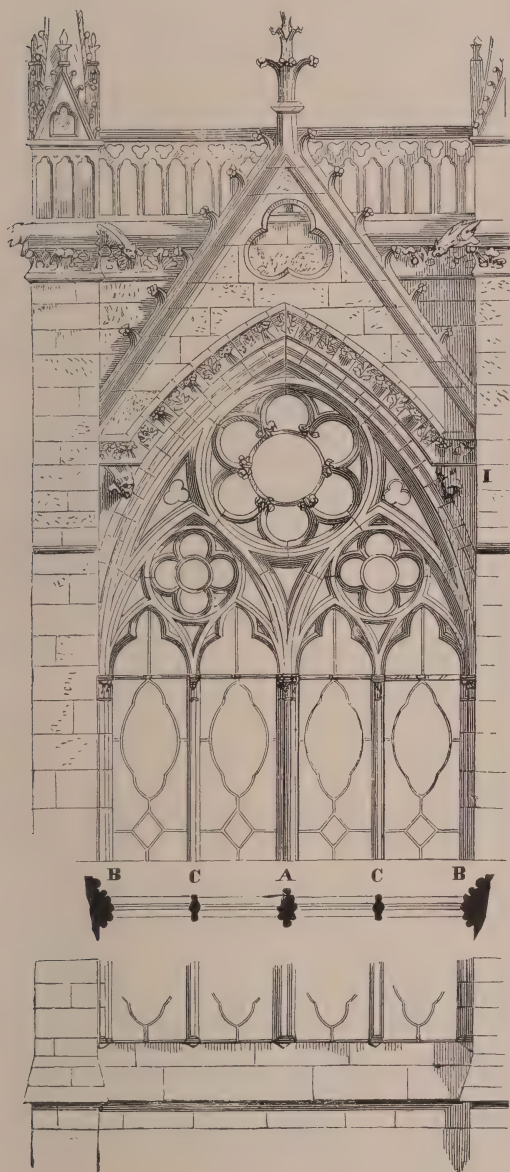



Fig. 379. Finestra con ghimberga.
Parigi, *Sainte Chapelle*.
A. pilastro divisorio grosso. *CC*. pilastri divisorî sottili. *BB*. stipiti.

Fig. 380. Lunetta di finestra gotica.
Chiesa di S. Maria sul Prato, Soest.

Fig. 381. Lunetta di finestra gotica.
Chiesa di S. Maria sul Prato, Soest.

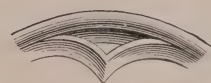



Fig. 382. Un *naso*.

sostegni, varii di numero e di forza, che convergono ad angolo acuto (fig. 379). Di solito sono disposti così: le quattro parti della finestra si allineano una accanto all'altra, chiuse ad arco acuto; ingrossando il sostegno di mezzo, si suddividono in due coppie, ciascuna delle quali è compresa in un arco: indi queste due coppie sono

abbracciate da un arco solo. I vani che restano tra le curve degli archi sono riempiti da circoli e segmenti di circolo (fig. 379) intagliati e posti l'uno contro l'altro. I *trilobi* o *quadrilobi*, secondo il numero dei segmenti di cerchio, prendono man mano forma di trifogli (fig. 380) e più tardi si appuntiscono a vescica di pesce od a fiamma (fig. 381). Merita la massima attenzione il felice tentativo di scomporre la massa in

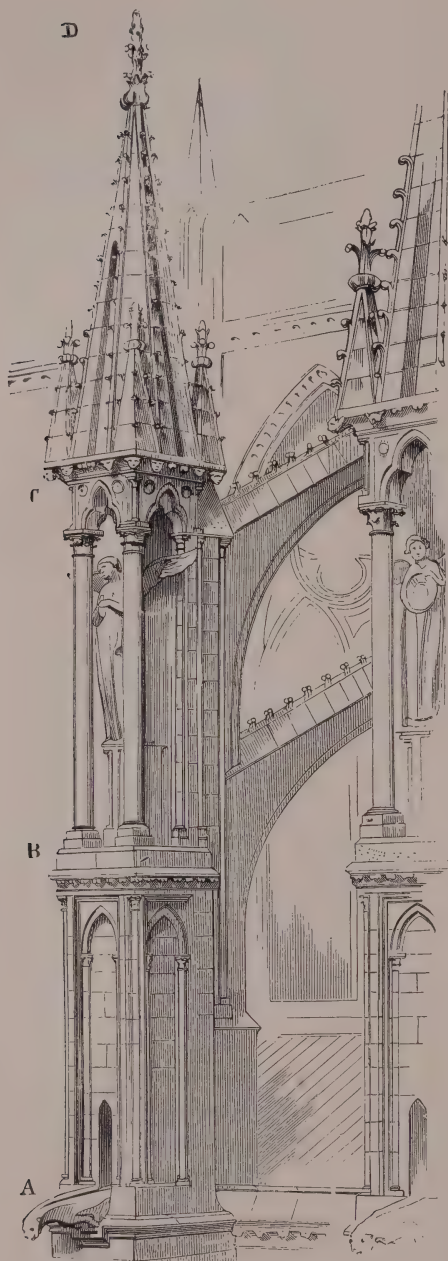



Fig. 383. Contrafforti della cattedrale di Reims (Dal Viollet-le-Duc).
A. gronda. *B-C.* baldacchino. *C-D.* cuspide con quattro gugliette angolari.

Fig. 384. Fiore cruciforme. S. Urbano a Troyes.

Fig. 385. Foglie rampanti gotiche primitive.

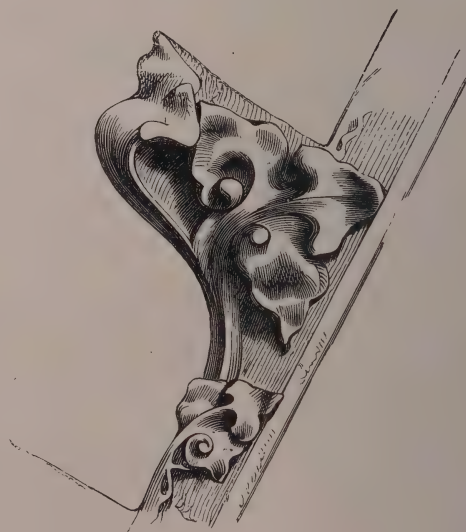



Fig. 386. Foglie rampanti del gotico tardo.

diverse parti circoscrivendola tra forti costoloni e animandola di leggeri riempitivi. Le pareti e le finestre hanno più fine nervatura: dall'arco acuto si staccano le foglioline, e dalle cornici dei circoli le parti interne che formano i così detti *nasi* (fig. 382). Essi cambiano il semplice arco acuto in un arco trilobato; il circolo in una figura più animata che finisce in punta.

Fig. 387. Ghimberga nel duomo di Colonia.

Arcate, triforii e finestre si succedono e si alternano nell' interno del duomo gotico. L'architettura esterna è determinata specialmente dalla disposizione dei contrafforti. Gli *archi rampanti* che trasportano la spinta della vôlta sui *contrafforti*, hanno sopra l'arco anche un pezzo di muro obliquo per lo più traforato. Questo rafforza la resistenza dell'arco e conduce nello stesso tempo (mediante il canale che vi è scavato) l'acqua piovana fino alla gronda molto sporgente (fig. 383, A). Il contrafforte sale rastremandosi in varii piani; nella parte inferiore, come richiede la sua funzione, è più massiccio, e al sommo è coronato da una guglia. Nella guglia si distingue la base quadrata, il corpo e la cuspide o pinnacolo. La parte superiore del corpo talora è foggiata a nicchia o baldacchino (fig. 383 da B a C). Anche le gallerie del tetto sono coronate da gugliette. Gli spigoli obliqui della cuspide sono ammorbiditi ed ornati da protuberanze, o granchi, o foglie rampanti o bottoni, che paiono germogliar dallo spigolo stesso (fig. 385 e 386); la punta della cuspide si espande in fiore cruciforme (fig. 384). È regola costante evitare sia il circolo schietto che la lunga linea obliqua; il circolo si allunga, si appuntisce, si deforma in trifoglio; la linea obliqua è interrotta da foglie rampanti (fig. 385 e 386). In forza di questa regola lungo ogni triangolo salgono le foglie rampanti, particolarmente lungo le ghimberghe, cioè lungo i ripidi timpani delle finestre e dei portali, che in conformità col resto sono lavorati a triforo e finiscono con un fiore cruciforme (fig. 387 e 379). La lastra inclinata della cornice è tagliata davanti ad angolo retto e ha di solito modinature acute e profonde. La sua forma provvede al deflusso dell'acqua e della neve, come le gronde, spesso in figura fantastica (gargolle) (fig. 388), e la forma altissima e ripida del tetto; la loggetta che corre sopra il cornicione facilita i restauri e chiude felicemente l'edificio.

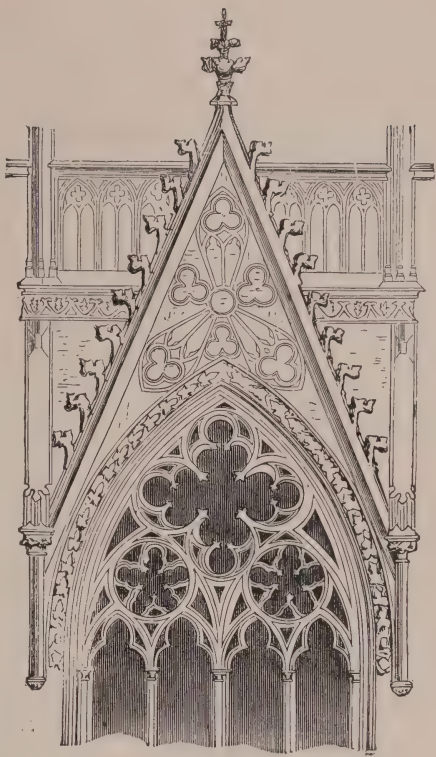
La chiesa gotica mostra nei fianchi lo scheletro della costruzione quasi scoperto; sulla facciata invece si raccoglie tutto l'ornamento di cui l'architetto dispone. Il piano terreno è interrotto e animato dai grandi portali, per lo più tre; quello di mezzo ancora diviso da un pilastro. Le pareti strombate delle porte sono abbellite da statue che occupano anche il timpano della porta e il sottarco (fig. 389) e altre sono talvolta allineate anche nella galleria che sovrasta al portale (fig. 403). Gareggia con la porta in ricchezza di ornato l'architettura delle finestre della facciata. Ora sopra la porta

centrale si apre un ampio occhio a ruota, come una rosa, di ricco lavoro, ora si slancia in alto l'arco acuto di una vasta finestra. La facciata si chiude con le torri: sia che una torre centrale domini il tutto, sia che dalle navate laterali s'innalzino due torri includenti la facciata (fig. 390, 403). Dal fatto che anche i bracci del transetto (molto sporgente) erano ornati con facciate simili a quella del braccio maggiore e con torri; e una torre si elevava anche sull'incrocio, nacque un vero e proprio gruppo di torri, concetto che sebbene non appaia completo in nessun edificio, pure non deve essere dimenticato da chi voglia giudicare il fine propostosi dall'architettura gotica. Nella torre gotica i piani inferiori quadrati sono di regola sostenuti da contrafforti; il quadrato si va mutando in ottagono, sormontato da un pinnacolo a traforo (costoloni a foglie rampanti con leggera muratura come riempitivo) che finisce col fiore cruciforme. Se la scultura conferisce all'architettura esterna il maggiore splendore, la pittura abbellisce l'interno della chiesa. Non si può immaginare una

Fig. 388. Gronde o gargolle dell'abbazia di Wimpfen im Tal (Assia).
(Da Zeller, *L'abbazia di Wimpfen im Tal*).

chiesa gotica senza le vetrate a colori, le quali producono quell'impressione suggestiva che deriva dall'attenuato contrasto tra le grandi masse oscure dei muri e i vasti finestroni. Inoltre il colore avviva l'effetto delle singole parti, quali i capitelli e le fasce; la policromia sostituisce il solito ornamento dei tappeti.

Col tempo, quando lo stile gotico aveva già raggiunto il sommo della sua evoluzione, esso oltrepassò, come suole avvenire, i suoi limiti naturali, e nel sistema costruttivo avvennero deviazioni e variazioni, delle quali ci pare utile dare qualche notizia, in quanto riguarda i monumenti tedeschi. Nel secolo XIV, e maggiormente nel XV, mutano sia l'alzato che la pianta. Le proporzioni del braccio maggiore e del transetto sono determinate da triangolazioni e quadrature e dai circoli e segmenti di circolo che da esse possono derivare; di qui dipendono la collocazione e struttura delle cappelle del coro, l'altezza della vôlta, le dimensioni dei pilastri, ed altri particolari. La pianta del coro, di variata che era si fa semplicissima, ritornando alla forma di abside. I costoloni della vôlta poggiano su pilastrini e colonnine sporgenti dal muro, e indipendenti dai pilastri sottostanti, od anche sorgono direttamente dal

muro; ai pilastri a fasci si sostituiscono pilastri poligoni. Dove prevale la forma a sala, si aboliscono i contrafforti, e la membratura dei pilastri si riduce allo stretto

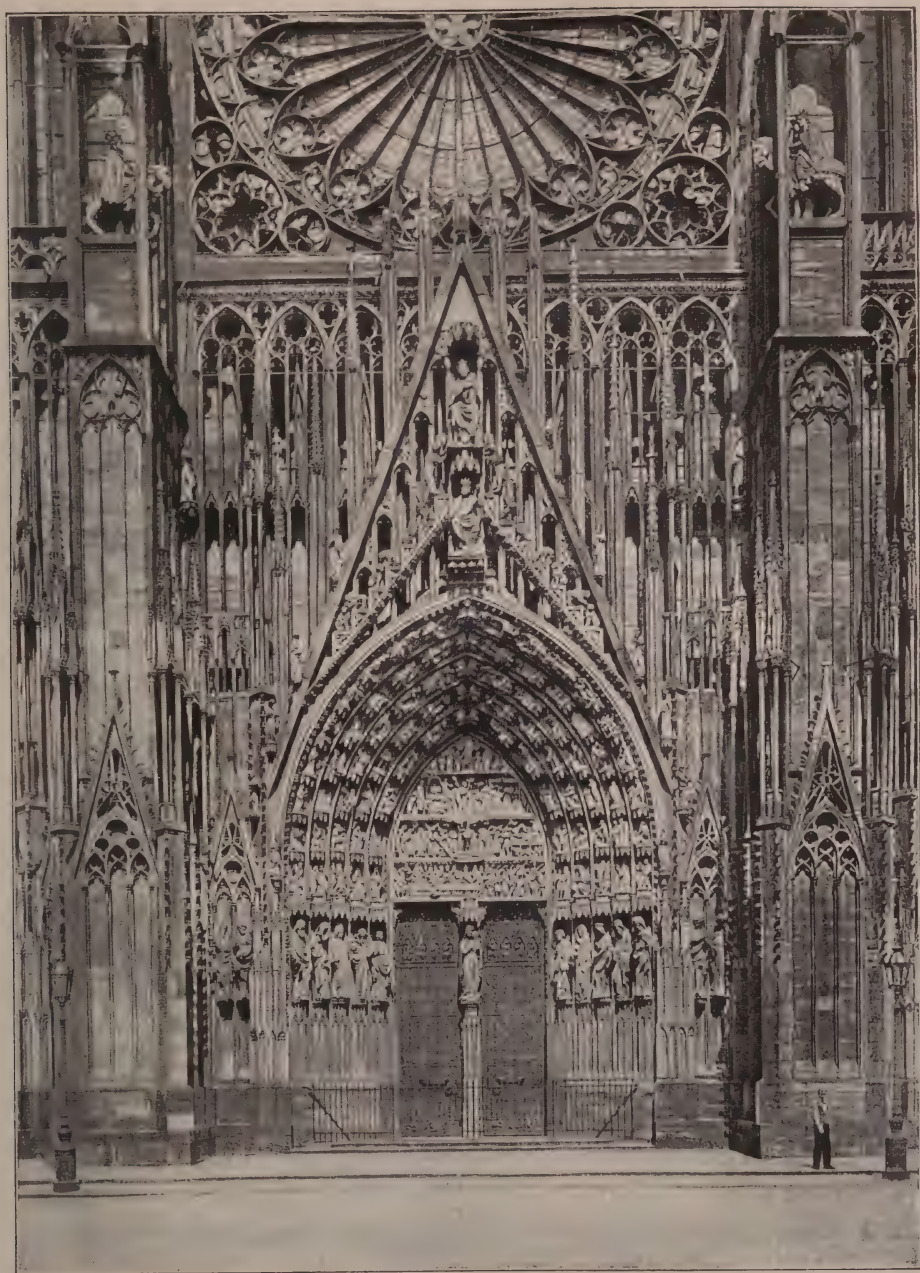



Fig. 389. Parte centrale della facciata del duomo di Strasburgo, disegnata circa il 1275, continuata con variazioni nel principio del sec. XIV.

necessario. Nelle parti costruttive si osserva una giudiziosa sobrietà; non c'è nulla di superfluo. L'ornamento è copioso, ma più indipendente; manca una stretta con-

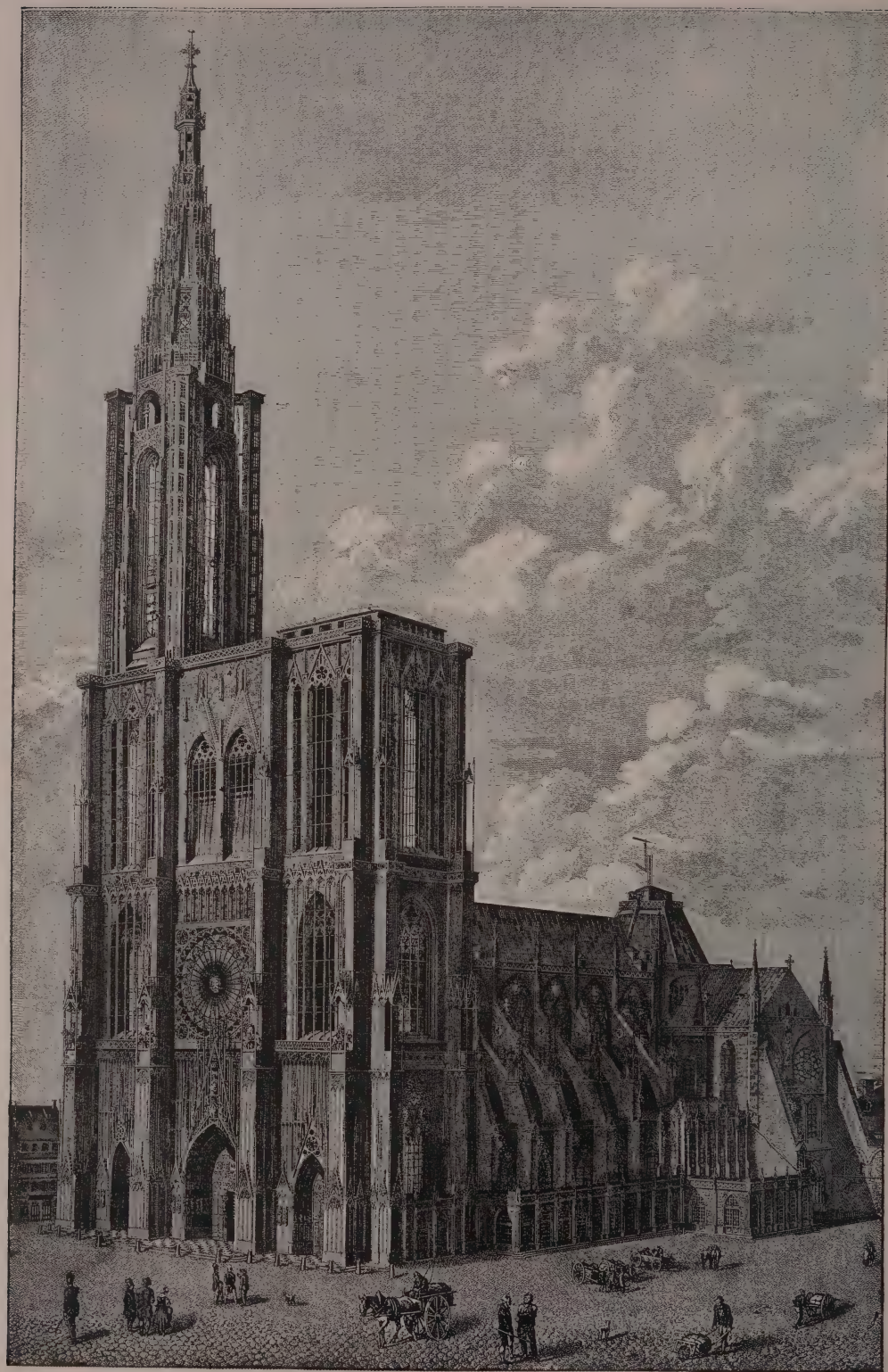



Fig. 390. Il duomo di Strasburgo prima del 1870. (Da una stampa di Oberthür).

nessione tra le parti decorative e le costruttive. Ad alcune parti dell'edifizio si dà maggior risalto, e vi si accumulano gli ornamenti; ciò avviene ad esempio nei frontoni, nelle porte, che spesso si aprono nei lati più lunghi, nelle cappelle aggiunte, ecc. Qui gli scalpellini avevano campo di far prova della loro maestria; la borghesia, associata nelle sue corporazioni, si compiaceva di questi saggi di abilità personale, ora fastosi ora leggiadri, ma sempre eseguiti a perfetta regola d'arte; e non s'accorgeva che questi capolavori del tagliapietra mancavano d'armonia, come non sentiva l'effetto opprimente del prevalere delle linee verticali nelle navate e dell'eccessiva altezza delle torri. Anche nell' interno delle chiese le decorazioni e le sculture erano destinate a dissimulare lo squallore della costruzione troppo semplice. Chi entrava nelle chiese del secolo XV, ambienti relativamente luminosi e spaziosi, col coro non rigorosamente separato dalla chiesa, in modo che il sacerdote è più vicino ai fedeli, coi monumenti delle famiglie concittadine, non sentiva più quell'arcano affanno che si prova nelle antiche cattedrali, si trovava come in luogo familiare, e più facilmente volgeva l'animo alla contemplazione e si sentiva in più diretta comunicazione con Dio. Si preparava così la via alle correnti intellettuali dell'età seguente, e l'arte e la fantasia si iniziavano al nuovo indirizzo che trionfò col secolo XVI. In questi due secoli le sedi principali dell'arte furono le stesse, cioè le città imperiali della Svevia e della Franconia e le città anseatiche settentrionali.

Fig. 391. Cappella del coro nella cattedrale di Reims, dagli schizzi di Villard de Honnecourt. (Schäfer, *Reims*).

Ordinamenti edilizi. Il gotico prevalse in Germania quando già aveva raggiunto il culmine del suo sviluppo, tanto che appariva impossibile in esso una novità qualsiasi, che fosse anche un progresso. Perciò gli architetti tedeschi fino da principio considerarono il gotico nel suo complesso, come un sistema definitivo, e lo studiarono spassionatamente e lo sottoposero al calcolo. Con rigore matematico l'architetto della cattedrale di Colonia deduce le sue conseguenze da un modulo fondamentale, e avendo riconosciuto nella linea verticale la regola principale dello stile, si attiene ad essa senz'altra preoccupazione. Ma questa severità non poteva durare a lungo, ed anche nel gotico non tardano a manifestarsi vivaci e vigorosi alcuni elementi della fantasia tedesca. Dopo due o tre generazioni la nuova architettura si espande in un campo sempre più vasto, ed avviene in essa una trasformazione che importa studiare. La borghesia, l'unico ceto vitale e vigoroso nella nazione tedesca sul finire del Medio Evo, prese ad occuparsi dell'architettura, non soltanto nei rapporti esteriori, ma imprimendole un carattere conforme alle sue

idee ed alle sue aspirazioni. In questo tempo appunto, anche l'arte muraria, seguendo le comuni consuetudini corporative, fu sottoposta a regole precise; le officine ed i cantieri di costruzione, fino allora indipendenti, accettarono una disciplina comune (Ra-

Fig. 392. S. Barbara di Jan van Eyck. Museo d'Anversa.

tisbona, 1459), e le semplici regole matematiche della costruzione gotica furono ridotte in formole meccaniche facilmente intelligibili ad ogni compagno d'arte, in un libriccino composto nel 1486 da Matteo Roritzer (Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit).

Architetti di grande esperienza tecnica disegnavano piante, come quelle che tuttora si conservano a Colonia e ad Ulma, e particolari decorativi, e ne dirigevano l'esecuzione. La fornitura dei materiali e l'amministrazione del denaro erano per lo più affidate ad un massaio, coadiuvato da un segretario della fabbrica; si hanno ancora alcuni registri (Xanthen, Praga, Vienna), dove sono notate tutte le spese. I diritti e doveri reciproci erano stabiliti con contratti scritti e talora registrati nei libri catastali. In qualche caso, sopratutto quando si trattava di difetti di costruzione o di provvedimenti di sicurezza (Ulma, Annaberg, Firenze, Milano), si riunivano commissioni

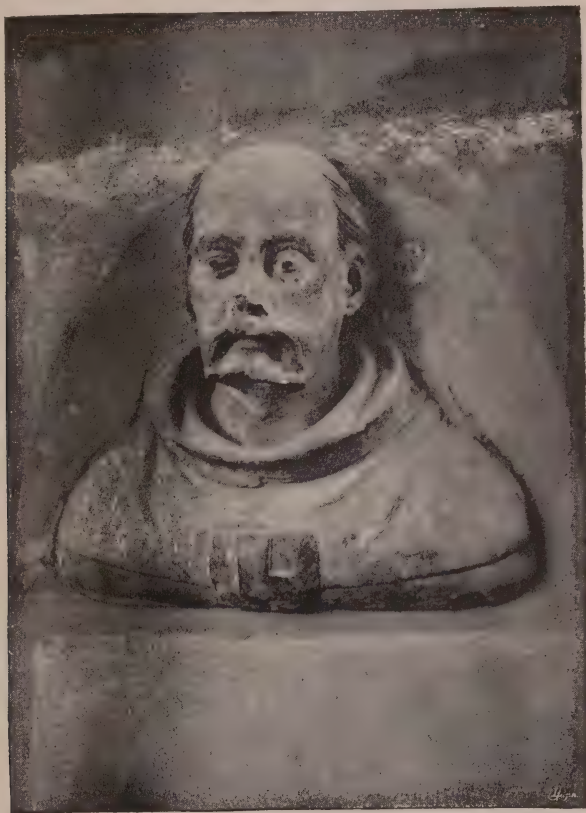



Fig. 393. Pietro Parler di Gmünd, secondo architetto del duomo di Praga. Busto nel triforio del duomo stesso.

di esperti architetti, fatti venire anche di lontano. I salarii degli operai dapprima erano a cottimo, poi furono stabiliti a giornata. Ogni lavoro era pagato; le volontarie prestazioni d'opera furono sempre un'eccezione. Ai muratori del Medio Evo piacevano assai le mance, e talora scioperavano all'improvviso, come quelli di oggi. La fornitura del materiale, causa la difficoltà dei trasporti, spesso costava più che la lavorazione, la quale si faceva in grandi cantieri sotto la sorveglianza di un rappresentante del maestro, il « Parlier », che era nello stesso tempo l'oratore degli operai. Tra questi ce n'era non pochi venuti di lontano, ed alcuni più perspicaci ed intelligenti riportavano dai loro viaggi idee e schizzi da utilizzare all'occasione. Un prezioso frammento di questo genere di note è il libro di schizzi di Villard di Honnecourt

che nel secolo XIII dalla Francia giunse fino all'Ungheria; in certi suoi disegni, ad esempio nel bozzetto del coro della cattedrale di Reims (fig. 391), ed in uno studio di stallo corale, si riconosce la percezione dell'interesse pratico. I migliori pittori del tempo, come Giovanni van Eyck nella sua Santa Barbara del Museo di Anversa

Fig. 394. Dal libro di conti della fabbrica dell'abbazia d'Admont del 1480.

(fig. 392), riproducono in tutti i particolari i lavori dei muratori, dei quali si compiacciono anche i miniatori di bibbie nei soggetti adatti: la Torre di Babele e la costruzione del Tempio di Gerusalemme. In che conto fossero tenuti i più insigni architetti appare dai loro busti, collocati, col consenso dei promotori della fabbrica, in luoghi cospicui dell'edifizio; così è di quelli di Mattia d'Arras e di Pietro Parler di Gmünd (fig. 393) nel triforio della cattedrale di Praga. Ogni artefice per facilitare il riconoscimento dei pezzi da lui lavorati vi apponeva il suo marchio; questi marchi,

i quali per evitare abusi erano riportati nei registri della fabbrica (fig. 394), per le ricerche di storia dell'arte hanno anche oggi somma importanza. Per l'arte muraria il territorio dell'Impero era diviso in quattro province: Colonia, Vienna, Berna e più tardi Zurigo; la direzione era a Strasburgo; in queste provincie si ordinarono poi corporazioni dipendenti, cogli statuti di Ratisbona del 1459, che furono diffusi in copie manoscritte.

I monumenti dell'architettura gotica in Francia. La storia dell'architettura gotica comincia nella Francia settentrionale nell'Ile de France e province limitrofe. Qui si trovavano riunite tutte le condizioni intime ed esteriori favorevoli allo sviluppo del gotico. Gli edifici burgundi avevano fatto conoscere il sistema delle vôlte, predominante nel mezzogiorno, e in pari tempo ne avevano rivelato i difetti. Già nelle vôlte a crociera, comuni nelle province del nord, si trovava il germe fecondo di tanto sviluppo; a ciò si aggiunga la prosperità delle città della Francia settentrionale, specialmente durante il regno di Filippo Augusto (1180-1223) iniziante una viva attività architettonica, che spronò insieme l'ambizione degli architetti e la facoltà inventiva degli artisti esecutori, così che ogni novità era subito accolta e perfezionata.

Fig. 395. Vôlta dell'ambulacro intorno al coro nell'abbazia di Morienval. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

Inizi del gotico. La costruzione gotica a vôlta si trova usata per la prima volta nella chiesa abbaziale di Morienval presso Crépy-en-Valois (Oise), appartenente ancora al primo quarto del secolo XII. L'ambulacro intorno al coro ha la vôlta a crociera ad arco acuto, e i grevi costoloni diagonali (fig. 395) al modo stesso come si vedono costruite le navate laterali della chiesa di S. Stefano di Beauvais, ancora alquanto rudimentali. Il più antico esempio datato, di costoloni incrociati uniti ad archi tondi appuntiti, l'abbiamo nei resti della cappella di Bellefontaine, del 1130, nuovo sistema che rivediamo più maturo in piccole chiese delle diocesi di Noyon e Laon, e che intorno al 1140 arriva fino alla Senna. La Normandia, l'Isola di Francia settentrionale, coi vicini paesi di Piccardia, avevano fin'allora rinforzato le loro vôlte a crociera con costoloni diagonali. Nelle costruzioni della Normandia la spinta delle vôlte, a sei vele, si scaricava sulle tribune e su archi di rinforzo nascosti dal tetto; nell'Isola di Francia l'introduzione dell'arco acuto consente alla pianta quella maggior vivacità e varietà, che risulta dal sistema delle

vôlte a crociera ed a costoloni. L'opportuna associazione e compenetrazione di tutti questi tentativi, e l'uso razionale della vôlta a crociera e dell'arco acuto, che insieme coi contrafforti ed archi di scarico e di rinforzo costituiscono la sostanza del nuovo stile, già appare nel coro della chiesa abbaziale di S. Dionigi a Parigi (fig. 396), nella quale il concetto fondamentale è costituito da una serie di cappelle contigue, semicircolari, aperte radialmente in corrispondenza delle arcate del coro. Dell'edifizio costruito dal 1137 al 1144 dall'abate Sugerio non rimase che la cripta

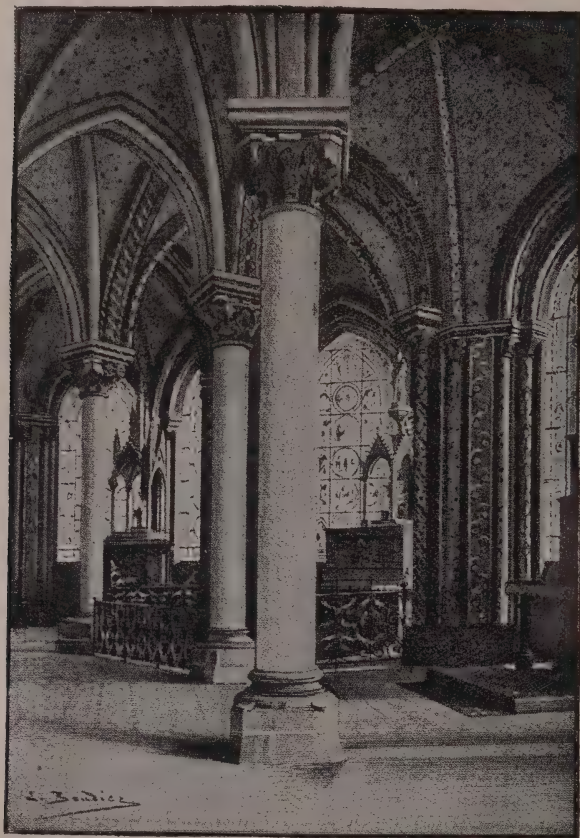



Fig. 396. Ambulacro intorno al coro in S. Dionigi a Parigi.
(Dal Gonse, *L'art gothique*).

e la parte inferiore. Quasi nello stesso tempo nella cattedrale di S. Maurizio ad Angers la vôlta a crociera coi costoloni si trasformava e progrediva, insieme col concetto fondamentale del gotico, sopratutto in quanto si riferisce alla distinzione tra gli elementi che hanno funzione costruttiva e quelli che servono soltanto a circoscrivere gli spazi. Il progresso fatto in Normandia ebbe la sua influenza anche sulla forma della vôlta nella chiesa collegiata di Poissy presso Parigi (1130-1135), e con la cattedrale di Sens, cominciata nel 1140, che nella pianta le si avvicina, e servì poi di modello anche in Inghilterra. In Borgogna, nella chiesa cistercense di Pontigny sorta nel 1150, le nuove tendenze prendono per la prima volta forma artistica concreta, distruggendo assai più rapidamente le reminiscenze romaniche di quanto

non avesse fatto il primo gotico francese. Le radici dalle quali germogliano le magnifiche creazioni del nuovo stile si espandono in un amplissimo territorio dalla Normandia, nell'Anjou, fino in Borgogna e si sviluppano anzitutto e potentemente nelle opere della cosidetta scuola di S. Dionigi.

Al gruppo della scuola di S. Dionigi, che adottò i sostegni alternati e considerò

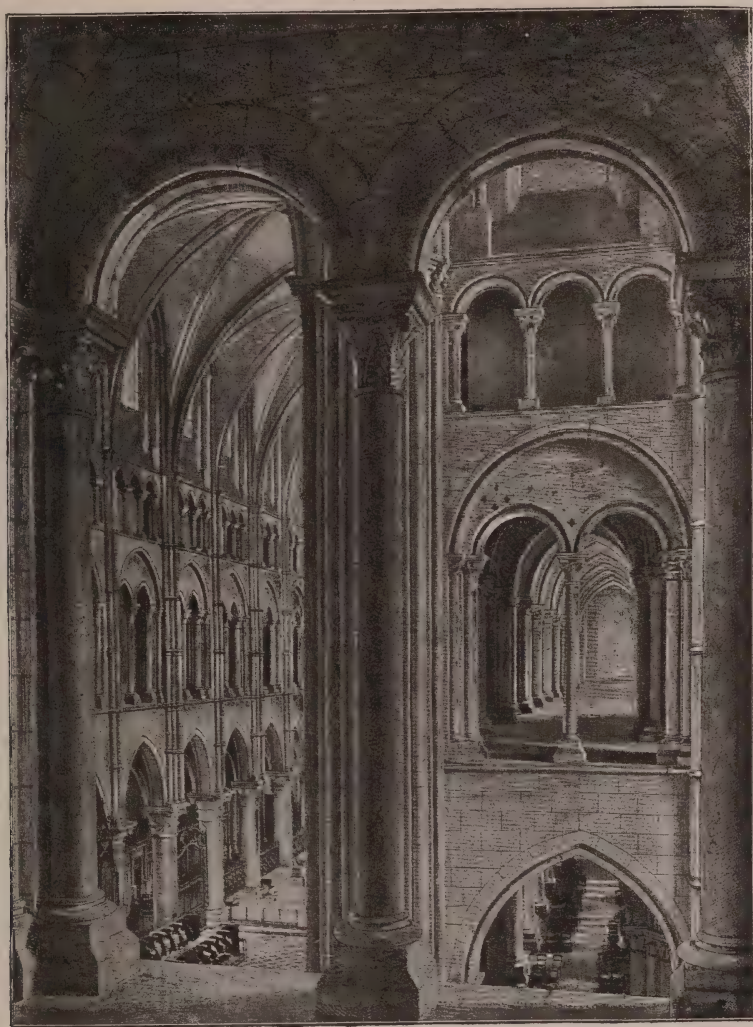



Fig. 397. Interno della cattedrale di Laon. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

la vôlta a crociera coi costoloni divisa in sei sezioni come la forma normale per la navata maggiore, e predilesse il sistema a quattro piani, appartengono oltre le cattedrali di Senlis, Noyon e Laon (fig. 397) la parte del coro di S. Remigio a Reims e di Notre-Dame a Châlons sur Marne, di S. Leu d'Essérent e di Vezelay, dove è copiata la pianta di S. Dionigi, alla quale pure si avvicina S. Stefano di Caen; ma col progredire dei sistemi d'appoggio, in queste riproduzioni si rinuncia al secondo ambulacro. La facciata di S. Dionigi serve di modello in modo più o

meno evidente per Sens, Senlis, Lisieux e Notre-Dame di Châlons. Alcuni particolari nelle costruzioni francesi del XII secolo rappresentano veramente uno stile di transizione. Così la cattedrale di Noyon — la cui pianta a trifoglio ha un precedente nella chiesa abbaziale di S. Luciano presso Beauvais (1090-1109; da confrontarsi con la chiesa di S. Maria in Campidoglio a Colonia) e fu poi imitata nella cattedrale di Cambray — ha i bracci della croce arrotondati (fig. 398), e i pilastri alternati alle colonne. Nell'alzato (fig. 399) l'antico (tribune) si mescola al nuovo (triforii); le finestre sono terminate da archi a tutto sesto, ma non combacianti liberamente coll'arco acuto che li circoscrive; lo sforzo di armonizzare nelle proporzioni e nella massa i diversi piani è visibile in ogni parte. Il coro di S. Dionigi, in continuazione della navata maggiore più antica, conserva le colonne romaniche a sostegno della parte superiore del semicerchio; la costruzione appartiene già al nuovo stile (gallerie e triforii, ambulacri e corona di cappelle, archi di rinforzo); ma nei particolari si intravede

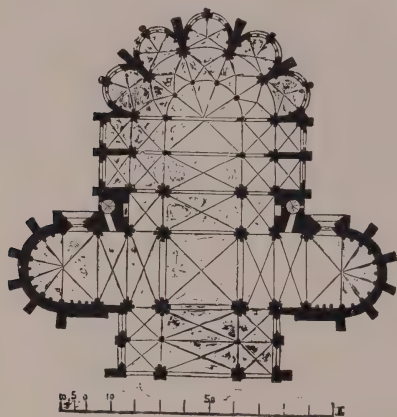



Fig. 398. Pianta dell'abside e del transetto della cattedrale di Noyon.

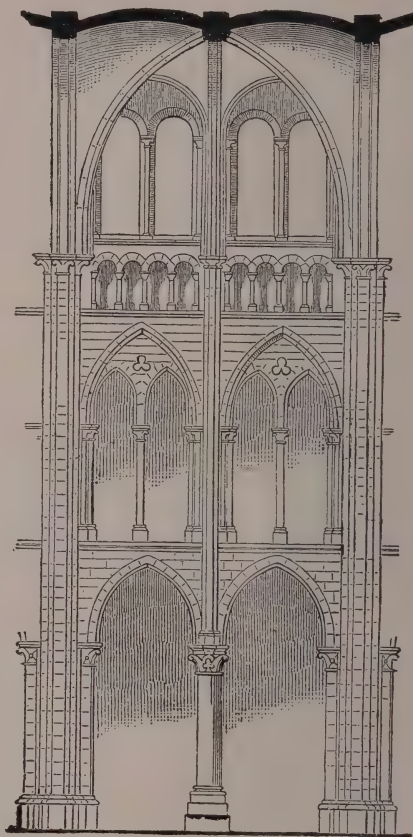



Fig. 399. Sistema di costruzione delle navate della cattedrale di Noyon.

ancora l'antica maniera. Anche nel coro di Notre-Dame di Châlons (fig. 400) la costruzione (per esempio nel sistema dei contrafforti) appare più progredita che la decorazione; si osservi la nudità dei pilastri e le finestre ad arco acuto, prive d'ogni ornamento. Perfettamente indipendente dallo stile romanico non è neppure la torre della cattedrale di Laon (fig. 401), sorta negli ultimi decennii del secolo XII. Nel passaggio dal quadrato all'ottagono, nella forma rastremata, nei baldacchini dei piani superiori, come nei gruppi delle torri, il numero delle quali (come più tardi a Reims e a Rouen) era fissato in origine a sette, già si riconoscono i caratteri gotici; però la linea orizzontale ancora predomina nella chiusura dei piani e ancora manca, ad apparire architettura gotica completa, la ricca decorazione. Il Villard de Honnecourt

assicura, negli scarsi appunti del suo libro di schizzi, di non aver trovato nei suoi numerosi pellegrinaggi attraverso molti paesi nessuna torre che somigliasse a quella di Laon. Oltre a ciò le copie del sistema di quella torre fatte a Bamberga ed a Naumburg dimostrano che questa opera grandiosa, che del resto esercitò qualche

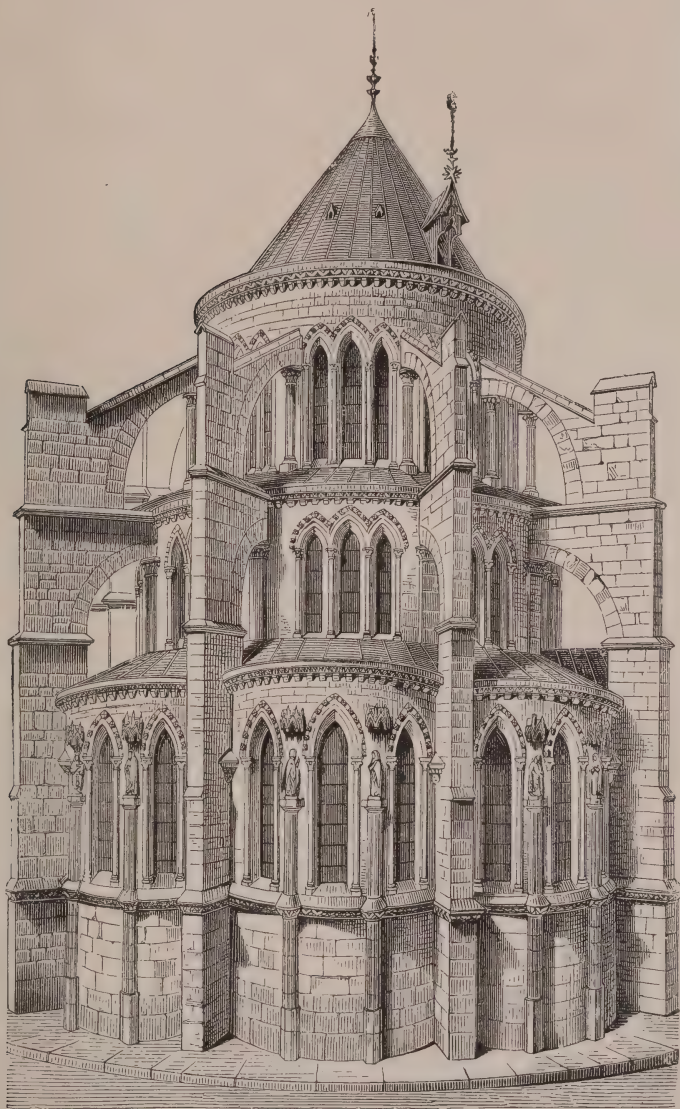



Fig. 400. Il coro di Notre-Dame a Châlons.

influenza su S. Yved di Braisne e sulla cattedrale di Senlis, aveva suscitato grande ammirazione nei contemporanei. Gli spigoli delle cuspidi lavorati a costoloni ornati di foglie rampanti e le scanalature che interrompono la superficie di esse, erano motivi nuovi nella costruzione delle torri, dei quali più tardi i maestri tedeschi seppero valersi abilmente.

Nel territorio di Parigi fin dai primi anni del secolo XII sorsero molti edifizi.

Poco dopo il rifacimento dell'antichissima chiesa di S. Dionigi, sepoltura dei re di Francia, opera che è comunemente ritenuta come il sommo dell'architettura gotica in Francia, si aggiunse un nuovo coro (1163) ad un'altra chiesa quasi ugualmente venerata, quella di S. Germain-des-Près. Nello stesso anno 1163 nell'isola della Senna fu posta la prima pietra di Notre-Dame, la cattedrale di Parigi, di cui la costruzione continuò nel secolo seguente, con varie modificazioni del disegno primitivo, specialmente nelle parti superiori. La chiesa (fig. 402) è a cinque navate, che continuano nel coro; essendo abolita la corona di cappelle, intorno al coro gira un doppio ambulacro.

Grosse e massicce colonne sostengono gli archi delle navate ed i piloni delle vôlte; sopra le navate laterali corre una tribuna. La membratura delle finestre è molto sobria. Il piano inferiore della facciata, incominciato nel 1218 sotto l'evidente influenza della facciata di Noyon, è occupato da tre portali riccamente ornati (re-

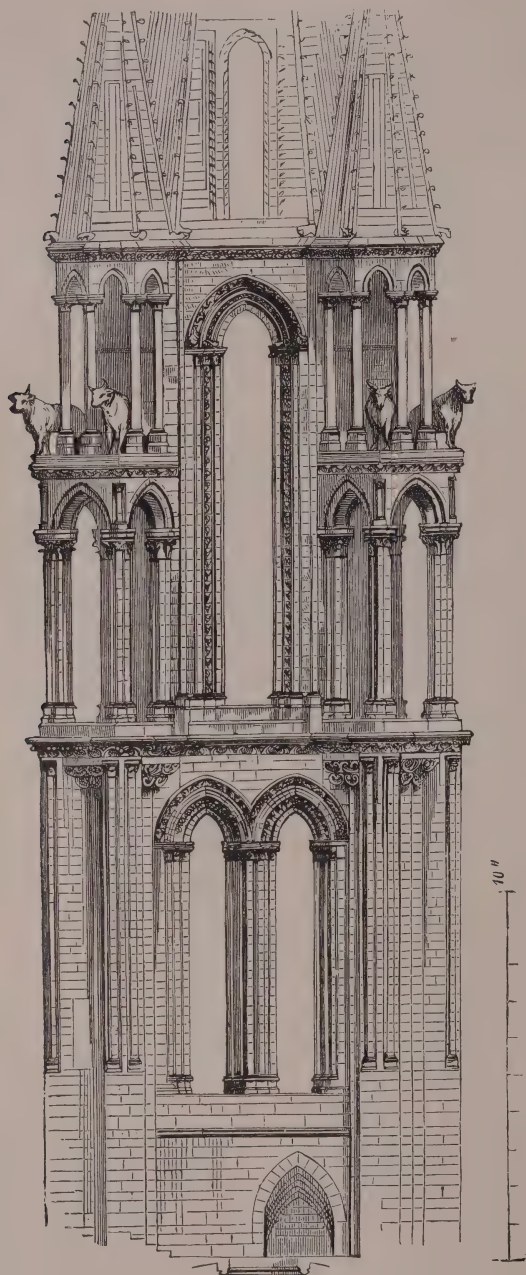



Fig. 401. Torre della cattedrale di Laon. (Dal Viollet-le-Duc).

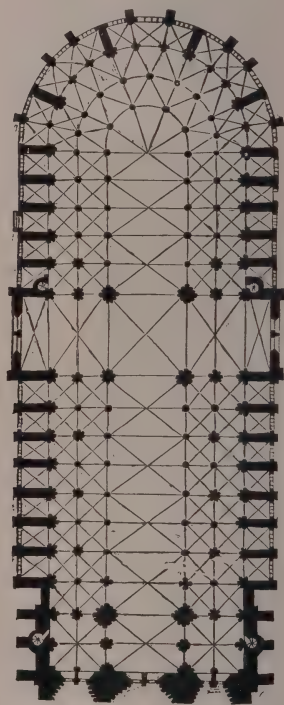



Fig. 402. Pianta di Notre-Dame a Parigi.

staurati) sopra i quali è una galleria con le statue dei Re d'Israele; una finestra a ruota riempie il campo di mezzo, fiancheggiata da due finestre ad arco acuto, com-

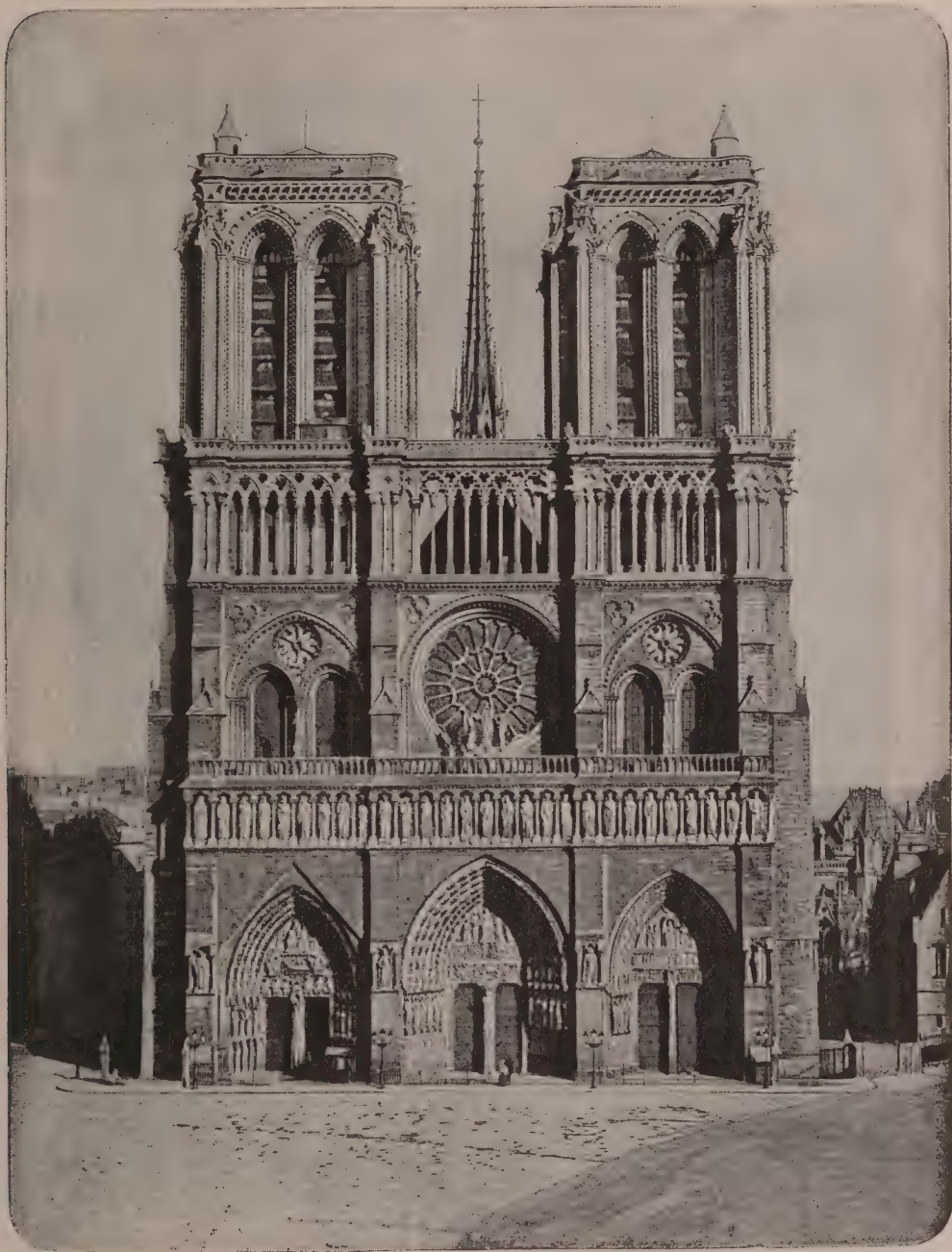



Fig. 403. Notre-Dame di Parigi.

prese ambedue sotto un arco pure ogivale; la facciata invece di finire a punta termina in una galleria aperta (fig. 403). La finestra a rosone e le parti orizzontali molto accentuate rimarranno anche più tardi una particolarità del gotico francese. Meno

vasta, ma nella grazia e nella ricchezza dell'interno un vero gioiello d'arte, è la *Sainte Chapelle* nel cortile del Palazzo di Giustizia, eretta da Pietro di Montereau sotto S. Luigi (1243-1248). È una doppia cappella; sopra quella inferiore, bassa e

Fig. 404. Cappella superiore nella *Sainte Chapelle* di Parigi.

a tre navate, sorge la cappella superiore decorata a ricchi colori, e con ornamenti nei quali l'arte gotica raggiunge la sua più alta perfezione (fig. 404; cfr. fig. 378 e 379); qui la ghimberga usata fino allora a proteggere il portale appare per la prima volta sovrapposta alle finestre.

Apogeo dello stile gotico in Francia. Ad eccezione della parte inferiore della facciata, anche la cattedrale di Chartres, originariamente ideata a nove torri (fig. 405), è del secolo XIII. L'altezza dell'edificio (la navata di mezzo è alta più di trentacinque metri) pare anche maggiore perchè ha due sole navate laterali. L'uso delle vôlte rettangolari e quadripartite, che qui per la prima volta sostituiscono la vôlta a sei scomparti, è una riforma di grande importanza per il gotico francese. Il coro è disposto come quello della cattedrale di Parigi, ma dall'ambulacro sporgono tre grandi absidi a semicerchio, e queste absidi sporgenti a foggia di cappelle hanno

Fig. 405. La cattedrale di Chartres.

forma anche più spiccata nella cattedrale di Le Mans, che risente inoltre l'influenza di Bourges. Bourges rimase fedele all'uso della cripta, disposta come una chiesa, e che non ha altrove riscontro.

Mentre in queste costruzioni le parti antiche (a Chartres la facciata, a Le Mans il braccio maggiore) si fondono con le nuove, nelle grandi cattedrali d'Amiens e di Reims il sistema gotico è tutto di un pezzo. La cattedrale di Amiens nell'antica Picardia (fig. 406; cfr. fig. 369 e 372) fu eretta dal 1218 al 1268 (ultima come al solito la facciata alla quale si lavorava ancora nel XIV e XV secolo). Sia il braccio maggiore che il transetto, l'uno e l'altro a tre navate, mettono capo al coro con ambulacro e corona di cappelle, che oltrepassa di molto la larghezza del braccio maggiore (fig. 407). La cattedrale di Beauvais, cominciata nel 1225, doveva nella mente di chi la ideò superare quella di Amiens; ma i costruttori fecero troppo a fidanza sulla

solidità delle vòlte, che rovinarono prima della fine del secolo XIII. Nella facciata di Amiens vediamo, come in Notre-Dame di Parigi, le gallerie ed il rosone centrale. Somigliante, ma più splendida, e quasi sopraccarica di sculture, è la facciata della cattedrale di Reims, che sorse dopo il 1375; anch'essa ha il rosone centrale e la

Fig. 405. La cattedrale d'Amiens.

galleria colle statue dei Re d'Israele (fig. 408). I nomi degli architetti sia della cattedrale di Amiens che di quella di Reims, destinata all'incoronazione dei re francesi, ci sono noti: ad Amiens sono ricordati successivamente Roberto di Luzarches, Tommaso di Cormont col figlio Regnault; alla cattedrale di Reims sono legati i nomi di Giovanni Leloup, Gauthier di Reims, Bernardo di Soissons, Giovanni di Orbais

e Roberto di Coucy. Siccome quest'ultimo morì nel 1311 e la chiesa fu cominciata nel 1212, così la pianta non può esser sua e perciò non possiamo sapere se egli si attenne esattamente alla disposizione originaria, vista la gran libertà concessa in ciò all'artista del Medio Evo. Profonde cappelle chiudono l'ambulacro, la cui massa scompare in confronto all'ampiezza del transetto e del braccio principale a tre navate. Secondo la regola fondamentale dell'arte gotica appare a Reims, nelle cappelle corali, per la prima volta e già perfetto, il gruppo di finestre fuso nella gran finestra unica. Nei contrafforti notiamo una certa sproporzione tra la massiccia parte inferiore e quella superiore più debole, che lo svilupparsi dello stile nel corso del XIII secolo non basta a spiegare. Anche i fasci di pilastri nella navata di mezzo, forti e pesanti, indicano negli architetti un preciso indirizzo di scuola. Le cattedrali di Chartres,

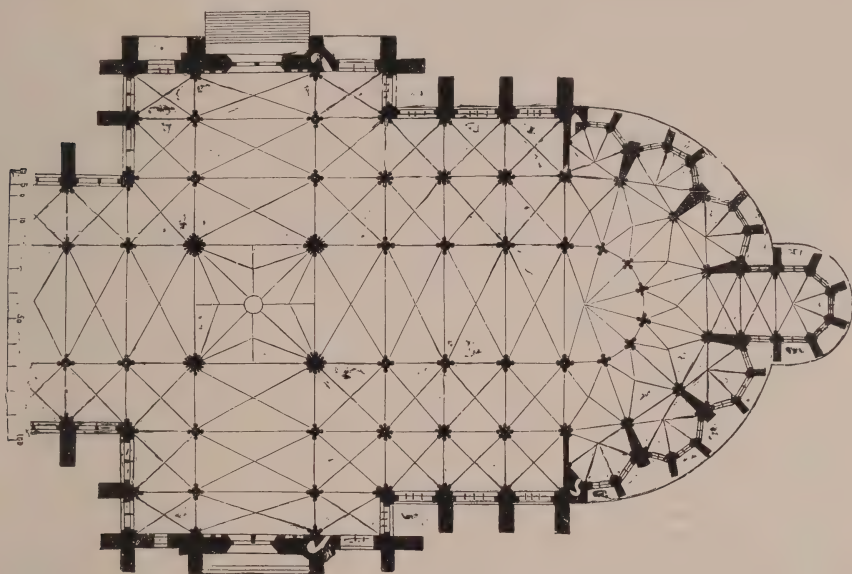



Fig. 407. Transetto e coro nella cattedrale di Amiens.

Amiens, Beauvais e Reims sono con Bourges e Le Mans le più alte creazioni dell'arte francese, alle quali si possono aggiungere quelle di Soissons, Troyes, Châlons, Tours, Toul, la chiesa collegiale di S. Quentin, S. Nicasio a Reims, eretta da Ugo li Bergier dal 1229 fino al 1263, e la chiesa conventuale di Mouzon fatta a imitazione del sistema di Laon. Nella cattedrale di Soissons l'ambulacro e la corona di cappelle sono congiunti in modo che i costoloni si incontrano in chiavi di vôlta comuni. Purtroppo i maravigliosi conventi di Luigi IX, Royaumont e S. Jean de Vigne presso Soissons, furono abbattuti dalla Rivoluzione.

Alla fioritura e al progresso dell'arte gotica il mezzogiorno e l'occidente prendono una parte diversa. Nelle cattedrali di Clermont-Ferrand, Limoges, Tolosa e Narbona è evidente l'influsso di maestri francesi settentrionali, che si riconosce anche a Bajona. Il rosone centrale di Notre-Dame servì di modello a quello di Poitiers; nella cattedrale d'Angers si ravvisa invece qualche cosa di inglese e di normanno, che appare prima che altrove in Bretagna. Soltanto nel secolo XIV la Francia meridionale riacquista importanza nella storia dell'architettura; vediamo in questa regione l'ambulacro

e la corona di cappelle riuniti in un solo sistema di vôlte, e le navate laterali del braccio maggiore allargate mediante una serie di cappelle. Nelle chiese a sala, afforzate in forma nuova, lo stile gotico è adattato con molta abilità ad una forma costruttiva più antica.

Fig. 408. Facciata della cattedrale di Reims.

Le creazioni principali del gruppo burgundo sono Notre-Dame di Digione, Notre-Dame di Saumur e la cattedrale di Auxerre, che serbò l'ambulacro ma non la corona di cappelle. Una corrente ostile a Cluny respinse l'ambulacro così caro in Borgogna con le cappelle radiali; l'atrio aperto continuò a prevalere a Beaune, Dijon, Michery,

Semur. Prima del 1260 negli edifizi burgundi non si ha esempio di stipiti d'un solo pezzo nella divisione delle finestre.

Le cattedrali di Normandia, in parte costruite di nuovo (Coutance, Séez), in parte ampliate e rifabbricate (Rouen, Bayeux, Lisieux), seguono le francesi nella pianta, nell'alzato quelle gotiche inglesi, con le quali hanno comune anche la cappella della Madonna sporgente dalla corona di cappelle. Come le francesi e un poco più tardi, queste cattedrali tralasciano le tribune, divenute un carattere principale delle opere appartenenti alla scuola di S. Dionigi, che il gotico posteriore sostituirà col triforio. L'abbondanza di ornamenti geometrici, che si sostituisce ai motivi floreali e alle

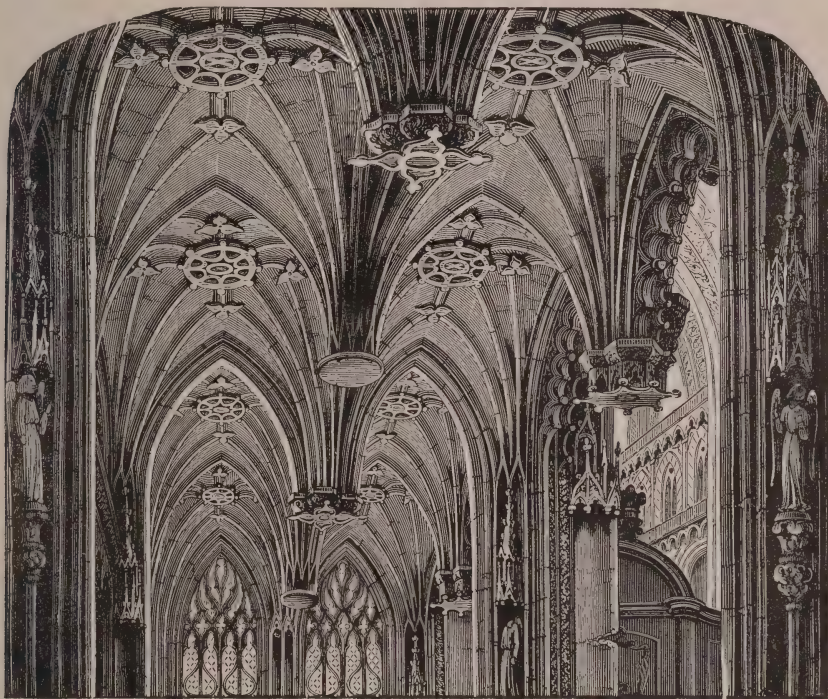



Fig. 409. Vôlta della cattedrale d'Alby, con chiavi pendule.

figure animali ed umane, deriva ancora dalla copiosa sorgente dell'arte romanica. Le torri, che fino al vertice del pinnacolo conservano la forma quadrata, e sono, secondo l'uso anteriore, in gran numero, non hanno l'eleganza delle torri francesi.

Ultimo periodo del gotico in Francia. Sebbene in Francia, dov'era nata, l'architettura gotica avesse profonde e sane radici, pure il suo splendore fu breve: al principio del secolo XIV è già oltrepassato il punto culminante del suo sviluppo. Nelle chiese la pianta gigantesca rese difficile l'unità di esecuzione, in ragione del lavoro che, durando per più generazioni prima di esser compiuto, si risentiva delle diverse energie direttive; e siccome gli architetti non erano legati da un piano determinato in tutte le singole parti, così ognuno cercava di superare i suoi predecessori seguendo le tendenze personali con ornamenti architettonici sempre più ricchi e con l'aggiunta di nuove parti all'edificio. Così si arriva mano mano ad esagerare

le linee verticali e a quell'eccesso decorativo che nello stile gotico toglie all'insieme ogni calma e pregiudica l'armonia dei rapporti. Lo scalpellino sopraffà l'architetto creatore: egli che fin dal principio, quando l'arte gotica prese tanta importanza nella vita del popolo, fu un pericoloso competitore dell'architetto. Per di più negli ultimi secoli del Medio Evo nasce in Francia una smisurata passione per le vôlte artificiose e per gli ornamenti capricciosi che non riposano più su un chiaro fondamento geometrico.

Un esempio di costoloni della vôlta che si intrecciano a rete e sembrano svilupparsi e fiorire da mensole pendule, ci è dato dalla cattedrale di Alby nella Francia meridionale (fig. 409), che, così nella navata unica con cappelle laterali (fig. 410) come nell'architettura esterna, si distacca molto dalle norme prestabilite. A questo gruppo appartengono le cattedrali di Pamiers, Lavaur, S. Salvatore di Aix, S. Michele e S. Vincenzo a Carcassona. In contrasto colla Francia settentrionale, che interrompeva i muri con modinature e trafori, questi edifici hanno superfici piene e si contentano di una luce moderata. Un bellissimo saggio del gotico fiammeggiante, così chiamato per quel motivo a lingueggiare di fiamma che caratterizza l'ultimo gotico francese, si ha nell'iconostasi della chiesa di S. Maddalena a Troyes, del principio del secolo XVI (fig. 411). Anche più splendida è la decorazione della chiesa sepolcrale di Brou, opera di artisti fiamminghi dal 1506 fino al 1536. Le cattedrali di Nantes, Bordeaux, Lione o S. Pol de Leon, le chiese di S. Maclou a Rouen, S. Maurizio a Lilla, S. Giacomo a Dieppe, gli ampliamenti che aspettano ancora d'esser compiuti delle cattedrali di Rouen, Tours, Toul, Vienna, Lione o il compimento delle facciate di Sens, Senlis, Troyes e S. Ouen di Rouen, lasciano scorgere la indefessa ricerca di nuovi elementi di decorazione. Tale passione si sfoga al più alto grado nel XIV secolo nelle disposizioni e negli ornamenti delle torri, che raggiungono un effetto anche più monumentale a Harfleur, Caudebec, Bordeaux, S. Pol de Leon, o nel campanile nuovo di Chartres (fig. 412) eretto tra il 1507 e il 1513. La costruzione delle torri fornisce poi anche il modello per le arche sepolcrali (Avioth; fig. 413).

Fig. 410. Pianta della cattedrale d'Alby.

Svizzera. Tra gli edifici gotici dei paesi finitimi, in parte soggetti all'influenza francese, metteremo la cattedrale di Losanna, che con la cattedrale di Ginevra è il monumento gotico più importante della Svizzera francese. Edificata dal 1234 al 1275, prima che finisse il secolo fu danneggiata da un incendio e poi restaurata

solo in ciò che era strettamente necessario. Nel coro e nell'alternarsi di colonne e di pilastri ricorda le più antiche chiese gotiche francesi.

Belgio ed Olanda. Tra le chiese gotiche del Belgio appartenenti ai secoli

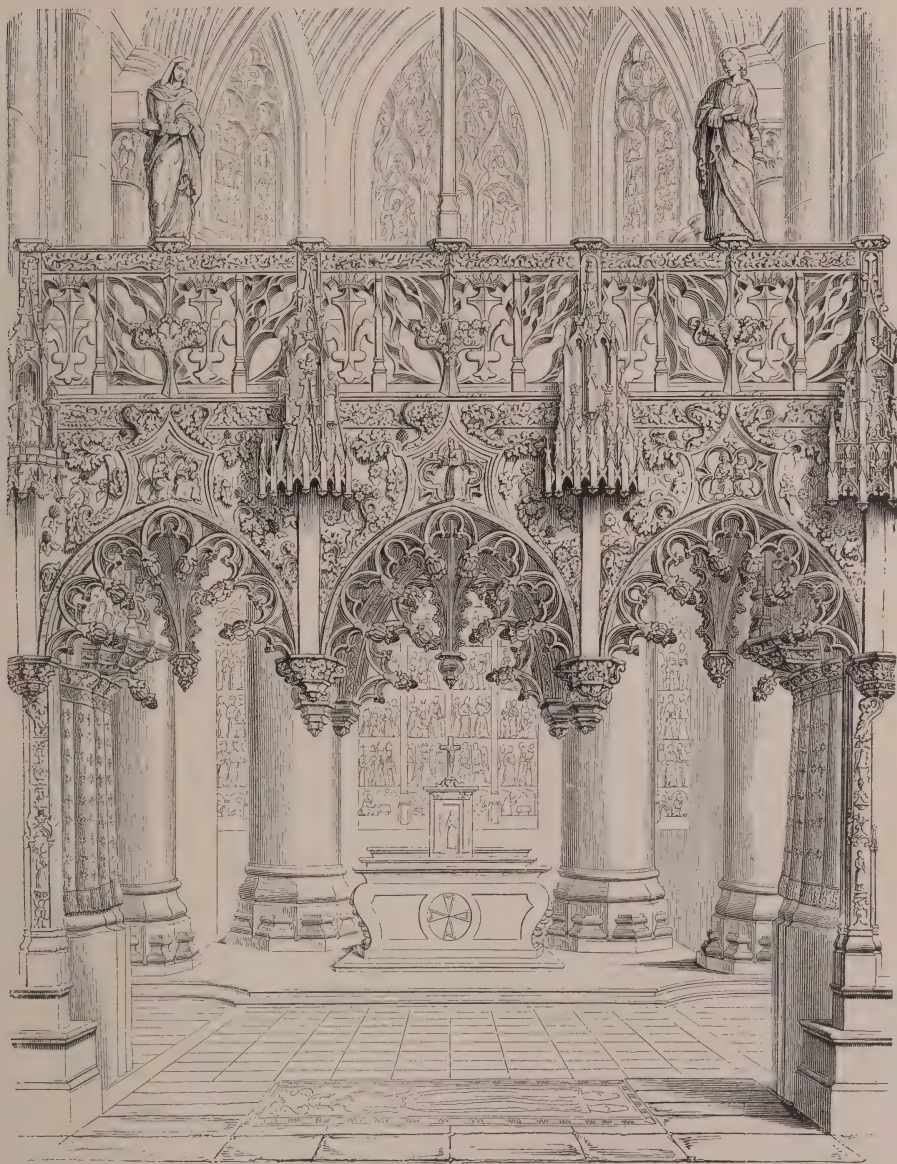



Fig. 411. Iconostasi della chiesa di Santa Maddalena a Troyes.

XIV e XV (S. Gudula a Brusselle, S. Rombaldo a Malines, la cattedrale di Lovanio) primeggia per la vastità della pianta e la grandiosità delle torri la cattedrale di Anversa (fig. 414). Essa fu cominciata nel 1352 dalla parte del coro; dal 1406 in poi la costruzione fu diretta da Pietro Appelmann, al quale si attribuisce la facciata e l'inizio della torre, di cui le parti superiori furono compiute da Domenico Vaghe-

Fig. 412. Il campanile nuovo della cattedrale di Chartres. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

makere nel 1518. La chiesa è a sette navate; le due navate laterali interne sono meno larghe delle esterne, aggiunte probabilmente più tardi. In Olanda, dove si preferisce il mattone, la vôlta in pietra fu poco usata a cagione del terreno paludoso che non poteva sopportare spinte molto forti. Predomina il tetto di legno, spesso combinato con le vôlte in pietra, nel coro e nel transetto; le coperture di pura

Fig. 413. Arca sepolcrale ad Avioth. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

pietra, come nella Groten Kerk a Dordrecht, a Breda, nella cattedrale di S. Giovanni in Herzogenbusch (Bois-le-Duc), o a Kampen, sono casi isolati. Le somiglianze coi modelli francesi si vanno attenuando; gli ambulacri e la corona di cappelle, che rimangono normali per le chiese di S. Stefano a Nimega, della Madonna ad Amsterdam e Dordrecht, e di S. Lorenzo a Rotterdam, nella chiesa della Madonna a Bruggia e in S. Nicolò di Gand sono più intimamente connessi e assai ridotti; finchè ad Arnheim, Delft, Harlem e Leida si adotta finalmente l'ambulacro chiuso a poligono. Le

Fig. 414. La cattedrale d'Anversa.

chiese a sala nelle province nord-orientali, tra le quali la chiesa di S. Valpurga a Zütphen, con l'ambulacro e la corona di cappelle, sorsero sotto l'influenza tedesca. I pilastri rotondi appoggiati sullo zoccolo ottagonale furono adottati definitivamente e qualche volta insieme al tetto a sella su ogni navata.

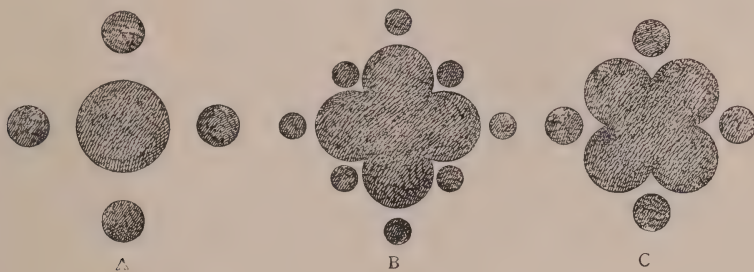



Fig. 415. Sezione di pilastri inglesi. (Dal Dehio e v. Bezold).

Inghilterra. Il gotico in Inghilterra è indicato dagli studiosi indigeni come stile inglese e secondo i secoli e il carattere come inglese primitivo (secolo XIII), decorato (secolo XIV) e perpendicolare (secolo XV). Senza opposizione nè lotta esso entra in vigore durante la costruzione del duomo di Canterbury. L'architetto chiamato a costruirlo (1174), Guglielmo di Sens, importò dalla sua patria alcuni elementi, ma nel complesso il gotico inglese rimase indipendente e s'avvicinò piuttosto ai vecchi edifici anglo-normanni che alle cattedrali francesi, dalle quali si distingue per la forma preferita del coro chiuso in linea retta e per la minor perfezione nei trafori dei piloni polistili e dei contrafforti. Il gotico inglese primitivo afferma in modo evidente la sua originalità nella forma dei sostegni delle arcate, dove il nucleo rotondo è circondato da parecchie colonne, a una certa distanza fra loro e isolate dalla base fino al capitello (fig. 415). Solo più tardi furono murate col nucleo, pur conservando base e capitello propri. Col frequente ripetere l'arco acuto cieco o aperto si cerca di conferir leggerezza alla massa dell'edificio e presto s'incomincia a cambiare la vôlta a crociera in vôlta reticolata o stellata (fig. 416), unendo però alla vôlta di pietra il soffitto di legno (sopratutto nel

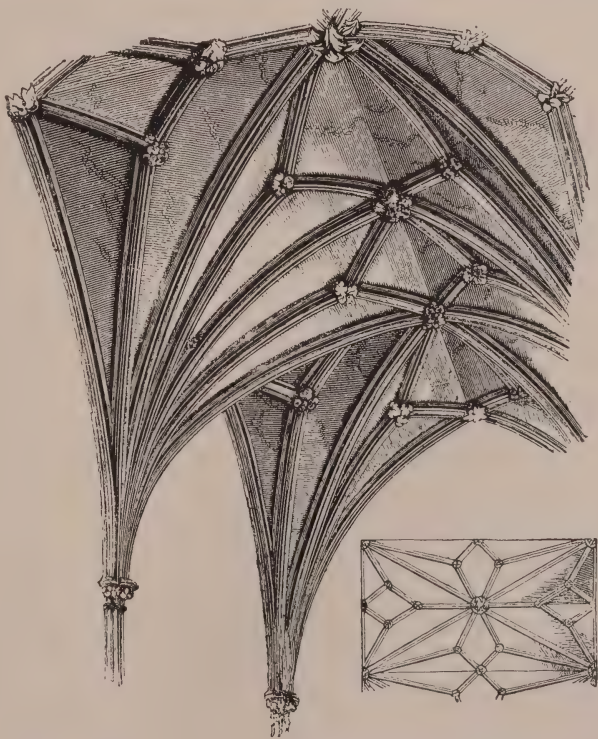



Fig. 416. Vôlta stellata. (Dal *Glossary* del Parker).

tardo gotico) assai artisticamente lavorato (fig. 417). Tra le pareti superiori e la vôlta, i cui costoloni non poggiano sui sostegni che sorgono dai pilastri delle arcate, ma sulle mensole o sui brevi fasci di colonne del triforio, manca ogni nesso organico,

Fig. 417. Soffitto di legno nella chiesa di S. Stefano a Norwich.

e di ciò si risente lo sviluppo dei contrafforti e degli archi di appoggio. Già nel decimoquarto secolo cominciano ad apparire, imitando i modelli francesi, quelle inflessioni ed ondulazioni delle linee che aprono la via al *Flamboyant* francese, al *Flowing* inglese e al *Fischblase* tedesco (fig. 418). Un'altra caratteristica delle cattedrali inglesi è il coronamento a merli (Chester, Exeter) e nei tempi più tardi l'arco indigeno detto arco Tudor (fig. 419), schiacciato e appuntito, insieme quello *a schiena d'asino*

Fig. 418. Lunetta traforata inglese del secolo XIV. (Dal Dehio e v. Bezold).

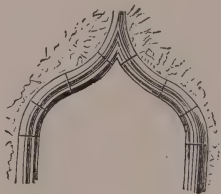



Fig. 419. Arco Tudor.

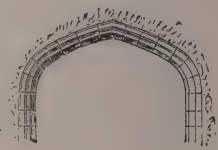



Fig. 420. Arco a schiena d'asino.

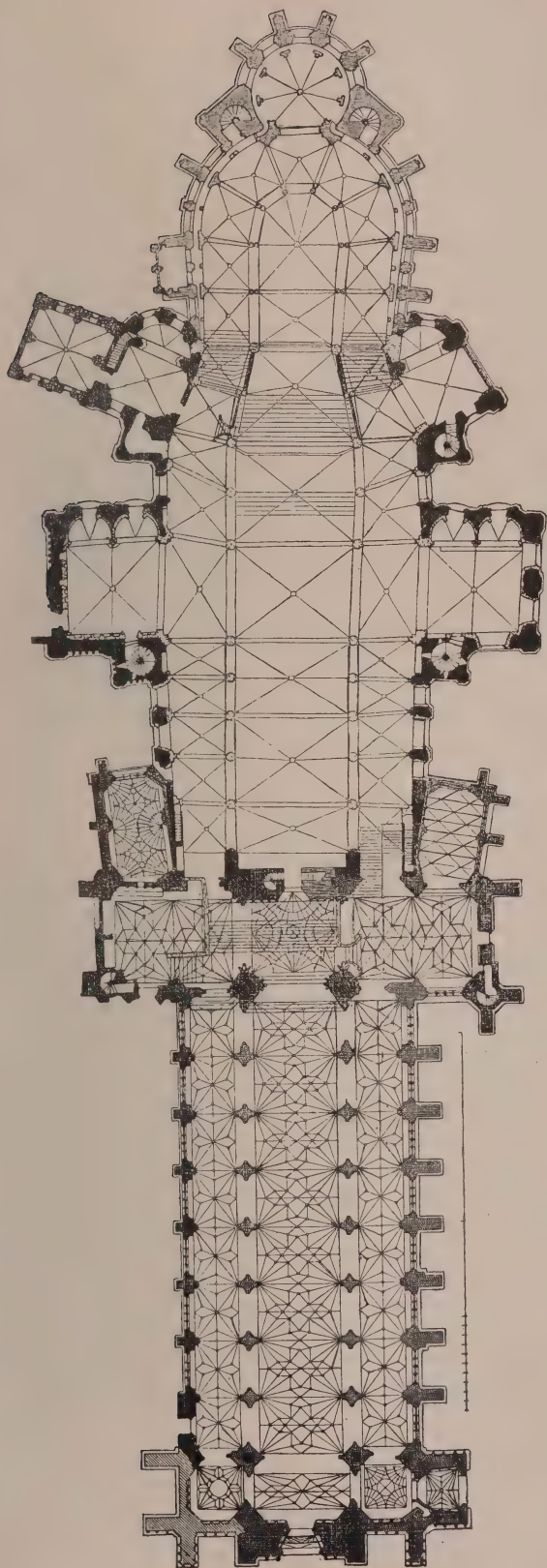



Fig. 421. Pianta della cattedrale di Canterbury.

(fig. 420), che si trova anche sul continente. Le chiese gotiche dell' Inghilterra s'avvicinano più che le cattedrali francesi alla forma a sala; non c'è più molta differenza d'altezza fra la navata di mezzo e le laterali, quindi scemano gli archi di sostegno e piuttosto si accentua la lunghezza delle navate.

La cattedrale di Canterbury è del massimo interesse per la storia dell'architettura; basta osservarne la pianta (fig. 421) per vedere come quest'opera sia andata sorgendo man mano, in diversi momenti architettonici. Iniziata ancora nell'età romanica, la cripta e precisamente la parte occidentale di essa, è opera di un Ernulfo, venuto insieme con un Lanfranco dal convento di Bec. Seguì poi la costruzione delle parti contigue al braccio e del transetto orientale; poi si costruì il coro, al quale è addossata la cappella rotonda dedicata a S. Tommaso Becket (la « corona di Becket »). Il coro è ideato sul piano di quello della cattedrale di Sens, ed è meno largo della navata mediana, a cagione delle due torri antiche, che si vollero conservare. Le parti che stanno tra i due transetti, erette da Guglielmo di Sens, nella navata mediana hanno le vôlte divise in sei parti. Il braccio maggiore fu compiuto dal 1390 al 1411 (fig. 422). Anche la chiesa abbaziale di Westminster (1245-1269), con cappelle a raggiera ad un perfetto sistema di contrafforti, risente molto del francese. Come libera imitazione della Santa Cappella di Parigi fu molto ammirata la cappella di Santo Stefano nel palazzo reale di Westminster, pur troppo distrutta. Le chiese di By-

Fig. 422. La cattedrale di Canterbury. (Dall' Uhde).

land, Hexham e Withby nella navata di mezzo conservano la travatura piana; la più antica vôlta stellata in Inghilterra è quella del braccio maggiore della cattedrale

di Lincoln, costruita dal 1209 al 1235. Il piano intermedio (fig. 423) che si incontra per la prima volta in Chichester con le arcate aperte verso la navata mediana, divenne un particolare caratteristico dell' Inghilterra. Il sistema gotico dominante in Inghilterra raggiunge la sua espressione più pura nella cattedrale di Salisbury (incominciata nel 1220), la quale, sia nella pianta (fig. 424) che nelle proporzioni dell'altezza, s'avvicina alle cattedrali del periodo normanno. Il braccio maggiore a tre

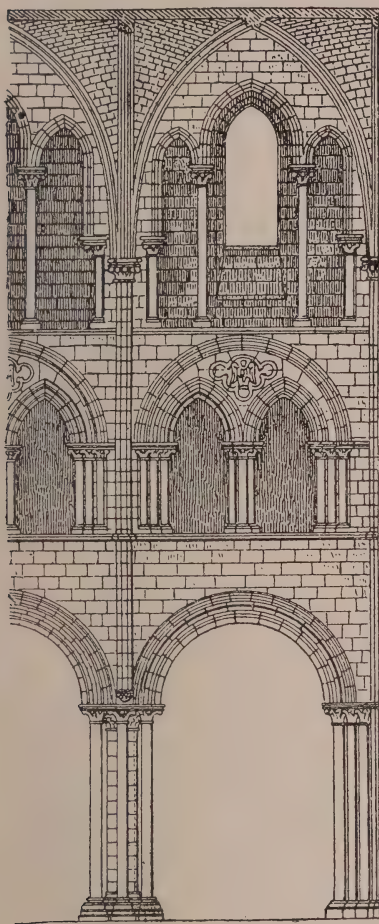



Fig. 423. Disposizione del triforio a Chichester. (Dal Dehio e v. Bezold).

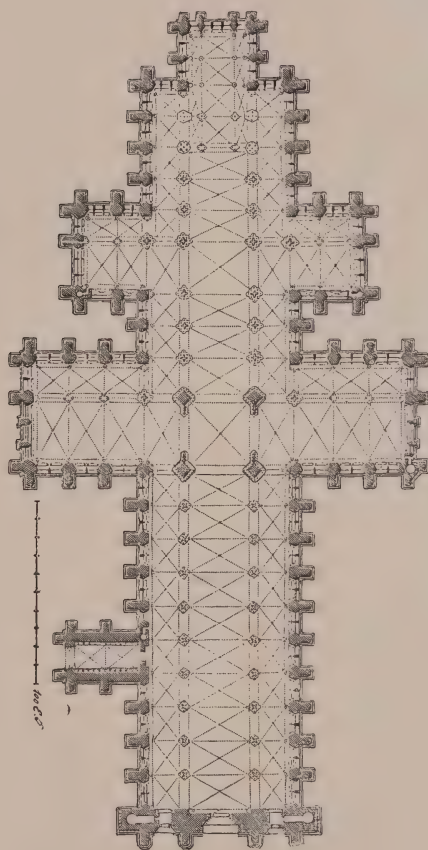



Fig. 424. Pianta della cattedrale di Salisbury.

navate è attraversato due volte da un transetto a due navate in modo che forma una pianta a doppia croce e finisce con un coro a chiusura rettangolare, donde sporge la cappella della Madonna (Lady-Chapel); aggiunta che troviamo anche altrove. La navata centrale è di media altezza, e le cornici orizzontali che corrono sotto ai triforii e sotto le finestre la fanno parere più bassa, anche perchè i piloni principali, invece di salire fino alla vôlta, servono solo a sorreggere le arcate (fig. 425). A Worcester e Beverley i gracili pilastri parietali giungono fino alla vôlta, non così invece nel braccio maggiore e nel transetto della cattedrale di Wells, costruita tra

il 1214 e il 1235, dove appunto fu adoperato un più povero sistema di sostegno. Questo primitivo gotico inglese è animato da un potente soffio di vita, che però non

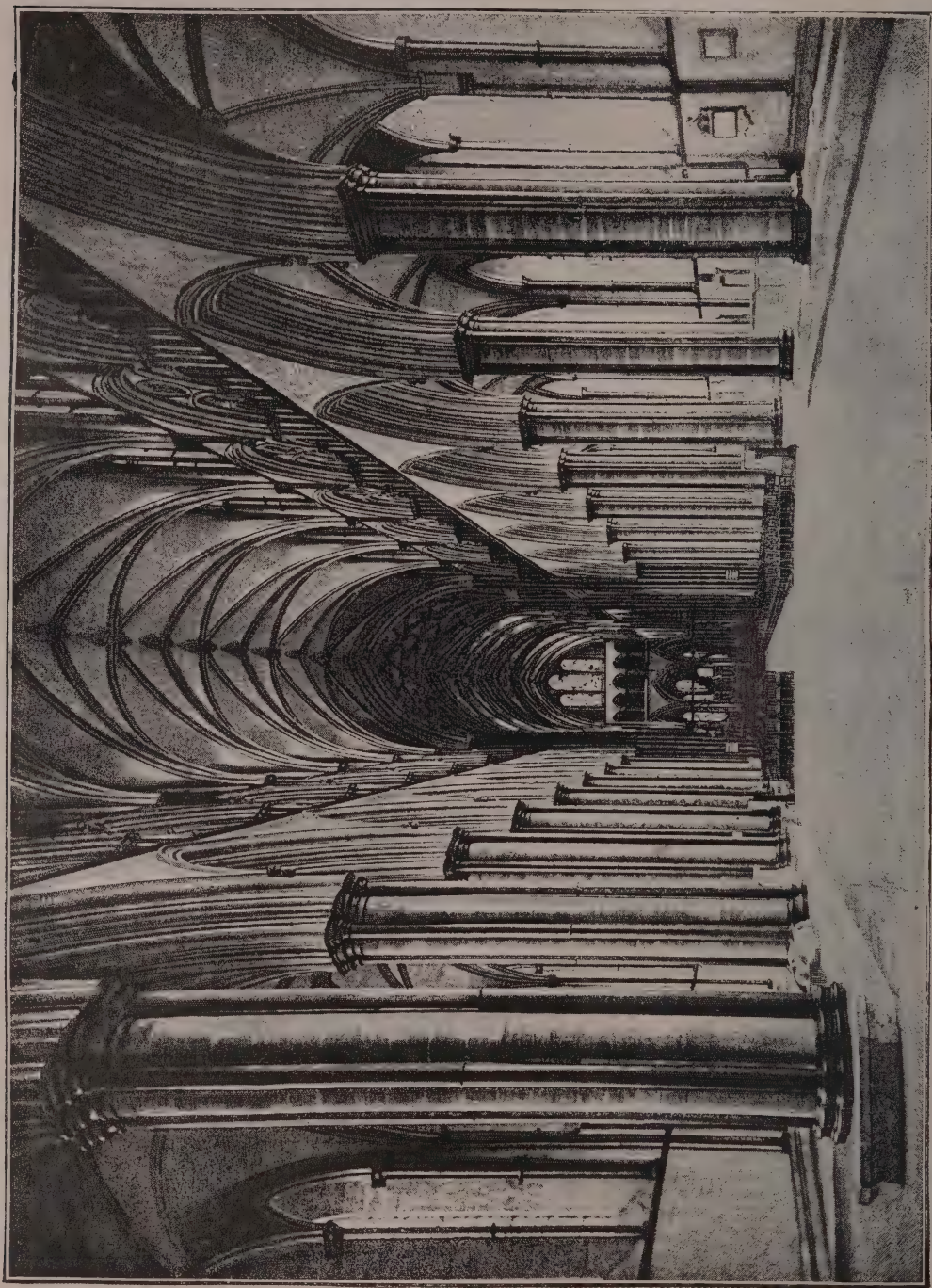



Fig. 425. La cattedrale di Salisbury. (Dal Dehio e v. Bezold).

giunge mai all'eccesso. Di ciò la miglior prova sono le facciate del secolo XIII, ad esempio quella della cattedrale di Lincoln (fig. 426), dove troviamo anche, nel coro

detto degli Angeli, un nuovo sistema di finestre. L'altissimo arco del portale è fiancheggiato da parecchi ordini di archetti lanceolati, i quali alleggeriscono la massa della

Fig. 426. La cattedrale di Lincoln.

muratura, pur non raggiungendo l'effetto delle grandiose facciate francesi. Anche l'uso di collocare le torri principali sull'incrocio e di coronare la facciata, la cui va-

stissima finestra limita lo sviluppo del portale, con cornici a linea retta, le toglie molto del suo significato.

La passione per la decorazione ricca, ma alquanto uniforme e quasi noiosa, cresce nel corso del secolo XIV nelle ampliazioni delle cattedrali di Ely (fig. 427), Exeter, Gloucester, Carlisle, Hereford, York, Lichfield (fig. 428, 429); ma poi, come

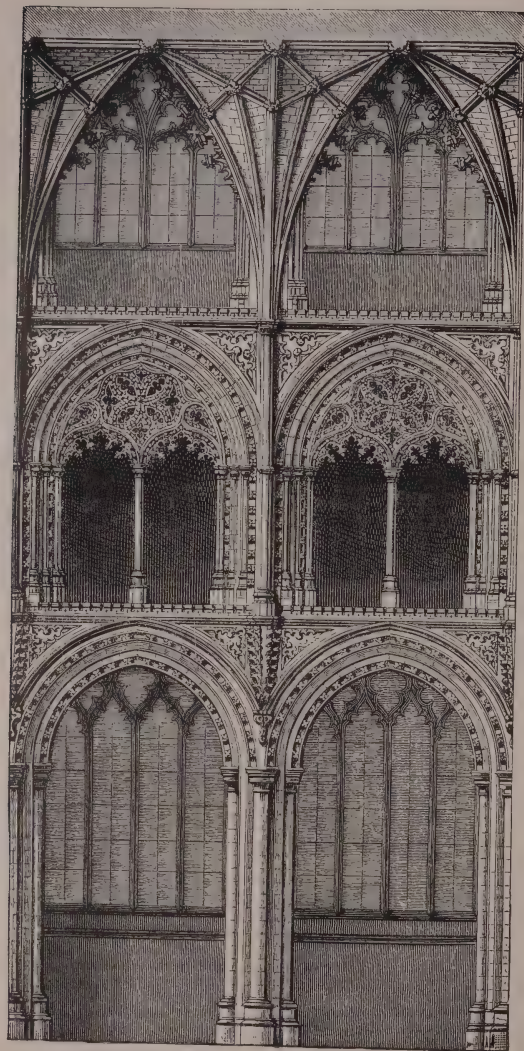



Fig. 427. Coro della cattedrale di Ely. (Dallo Sharpe).

Fig. 428. Navata della cattedrale di Lichfield. (Dallo Sharpe).

se il gusto nazionale vi trovasse qualche cosa di eterogeneo, nel secolo XV (stile perpendicolare) si ritorna alle linee rette e alle chiusure orizzontali (Winchester). Insieme coll'arco Tudor sono particolari allo stile di questo periodo (durante il quale le caratteristiche inglesi tornano più che mai in vigore) i torrioni bassi con finimento piano e le pareti delle navate laterali alte a dismisura, coronate da merlature e da timpani che molto appiattiscono la massa. Le ampie finestre sono divise da regoli e

Fig. 429. La cattedrale di Lichfield. (Dall'Uhde).

bastoncelli verticali e traversali, che formano quasi un cancello di pietra e talora invadono anche le pareti; le nervature stesse delle vôlte rassomigliano ad un lavoro

Fig. 430. Coro occidentale nella cappella del Kings-College a Cambridge.

d'intreccio. Gli architetti inglesi ebbero uno squisito senso della decorazione e furono ingegnosissimi costruttori di vôlte (vôlte a ventaglio), anche con serraglie pendule; la loro abilità si manifesta principalmente nelle sale capitolari delle cattedrali e nelle

piccole cappelle (fig. 430). La cappella di Enrico VII nell'abbazia di Westminster a Londra appartiene all'ultimo periodo gotico (1502-1520); le vôlte a ventaglio con ingegnose serraglie hanno del bizzarro, ma producono un effetto grazioso e fantastico. Alle cattedrali sono annessi vasti chiostri con vôlte sfogate e magnifiche finestre, come a Salisbury, a Gloucester (fig. 431, 1350-1410) ed a Durham (1400-1480).

Spetta alla Francia settentrionale il legittimo vanto di essere stata la prima e più splendida sede dell'architettura gotica. Anche nell'arte essa esercitò quell'egemonia che aveva acquistata in Europa nel periodo delle Crociate. La crescente potenza della borghesia protetta dai monarchi e il fiorire della cavalleria sollevano alta la

Fig. 431. Chiostro di Gloucester. (Dall' Uhde).

Francia del secolo XII; queste due forze si rispecchiano nell'architettura gotica. La costruzione chiara, e pure audace e severamente logica, risponde allo spirito borghese conscio di sè e intelligente; la sovrabbondanza degli ornamenti e dei motivi finemente eseguiti, così da parer manierati, e troppo ripetuti, fa ripensare alle cortesie dei cicli cavallereschi. Anche in Inghilterra l'architettura gotica acquista, trasformandosi, un carattere nazionale e una così tenace forza da durare anche quando in tutti gli altri paesi ha ceduto da gran tempo il campo alle nuove forme.

Germania. Con qualche restrizione si può attribuire uguale importanza all'architettura gotica in Germania. I tedeschi sono a buon diritto orgogliosi delle loro tre cattedrali renane: Freiburg, Strasburgo, Colonia, e delle tre danubiane: Ulma, Ratisbona, Vienna, non meno belle e grandiose che le francesi. Ma non è da tacere

che già duecento anni prima sorgevano in Germania cattedrali di origine puramente nazionale; frutto dell'incremento della nazione tedesca sotto la protezione del suo antico Impero, così come ora la coltura aulica favorisce il fiorire dell'arte gotica. Si noti ancora che l'architettura gotica della Germania non deriva affatto da uno stile

Fig. 432. Transetto meridionale dell'abbazia di Wimpfen im Tal.
Facsimile da Zeller, *L'abbazia di W. im Tal.* Restauro dell'arch. A. Zeller.

architettonico precedente. Dall'architettura, romanico-germanica degli ultimi tempi, e particolarmente da quella della regione renana, non c'è una transizione immediata all'architettura gotica. Ma siccome il gotico, sebbene in origine sia uno stile regionale, finì col divenire l'espressione di una civiltà comune a tutta l'Europa, così la Germania non potè a meno di accoglierlo, e col tempo esso vi acquistò piena cittadinanza.

In Germania i primi tentativi del gotico appaiono sul principio del secolo XIII, cioè più tardi che in Inghilterra, e molto più tardi che nella Francia settentrionale. Ma ci vuole ancora molto tempo prima che il nuovo stile (*opus francigenum*), scelto di proposito per la costruzione della chiesa di Wimpfen im Tal (1261-1278, fig. 432),

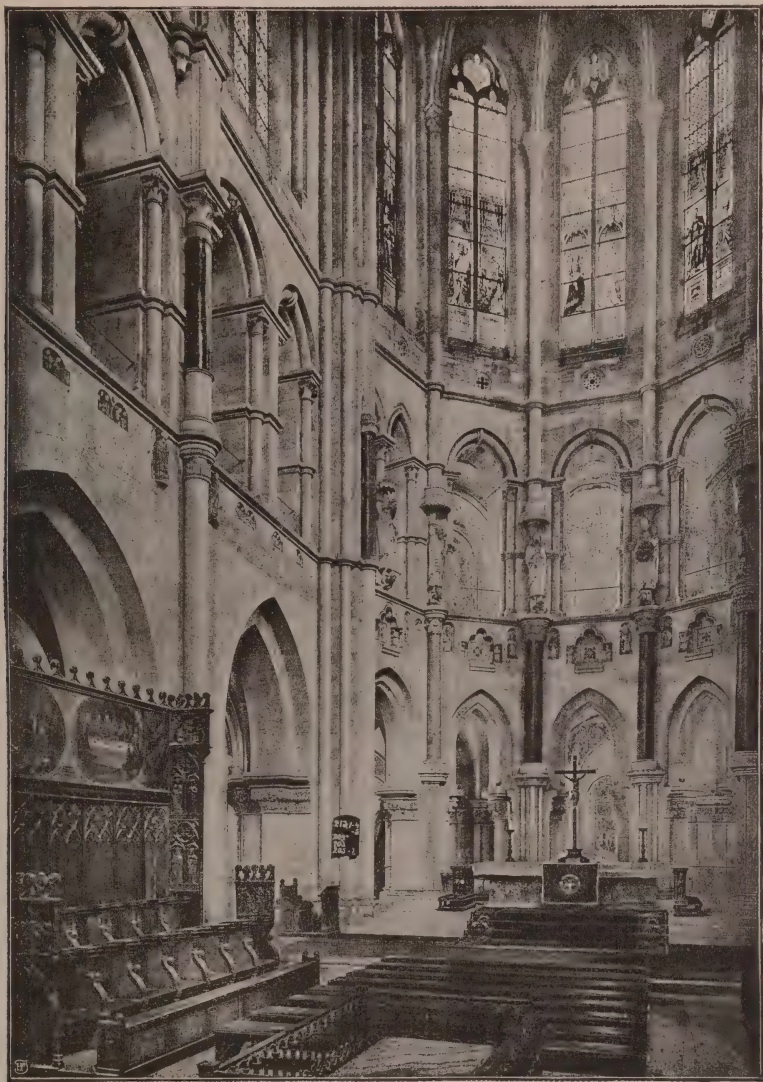



Fig. 433. Coro del duomo di Magdeburgo. (Hartung).

ammirata come un nuovo prodigio, divenga un vero stile tedesco. La maggior parte degli edifizi gotici in Germania appartiene ai secoli XIV e XV, e questa arte matura e già in decadenza ha in terra tedesca più monumenti di quanti non ne abbia il gotico appena sorto.

L'accostarsi alle forme gotiche appare già nel decagono della chiesa di San Gereone a Colonia e nella chiesa abbaziale di Heisterbach. Tra i primi tentativi della

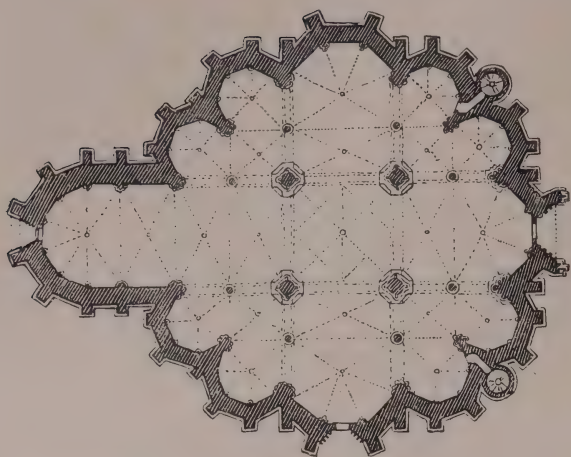



Fig. 434. Pianta della chiesa della Madonna a Treviri.

nuova architettura è da annoverare anche il coro del duomo di Magdeburgo (fig. 433) incominciato subito dopo l'incendio del 1027; già completamente gotiche sono, la chiesa dei Cistercensi a Marienstadt nel Nassau cominciata nel 1243, la chiesa della Madonna (fig. 434 e 435) contigua al duomo di Treviri e la chiesa di S. Elisabetta a Marburgo (fig. 436 e 437). Nella chiesa della Madonna di Treviri fra un braccio e l'altro di un edifizio a croce che all'incrocio

Fig. 435. Chiesa della Madonna a Treviri. (Da originale dell'Istituto fotogrammetrico prussiano).

delle navate è sormontato da un'alta vôlta e da una torre, s'incastrano ad ogni lato due cappelle più basse forse secondo il modello d'una chiesa francese (S. Yved a Braisne presso Soissons); il che dà alla chiesa la forma di un edifizio a pianta circolare che si sviluppa da una croce greca, con singolare combinazione di ambulacri e di cappelle. L'interno offre al visitatore una serie di belle vedute prospettiche. È notevole che anche le più antiche costruzioni gotiche su suolo tedesco sono in certo modo indipendenti tanto nella pianta quanto nell'alzato; così la chiesa di Santa Elisabetta a Marburgo, malgrado i molti rapporti che ha con altri tipi, si conserva originale nella pianta. Essa si collega nel coro e nel transetto ai modelli di Colonia, ma nella forma a sala ricorda la Vestfalia; tanto i piloni quanto i contrafforti prendono la figura imposta dalla costruzione, senza alcun ornamento; le finestre formano ancora due doppie file l'una sull'altra come a Treviri, e in una grande semplicità tutto è ordinato nel modo più chiaro e con piena cognizione di ciò che è necessario. Gli ornati dei magnifici portali sono di una

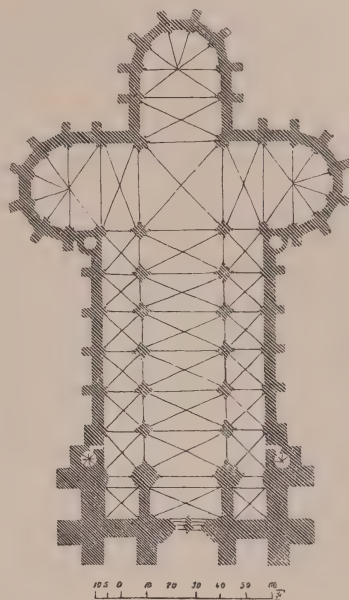



Fig. 436. Pianta della chiesa di S. Elisabetta a Marburgo.

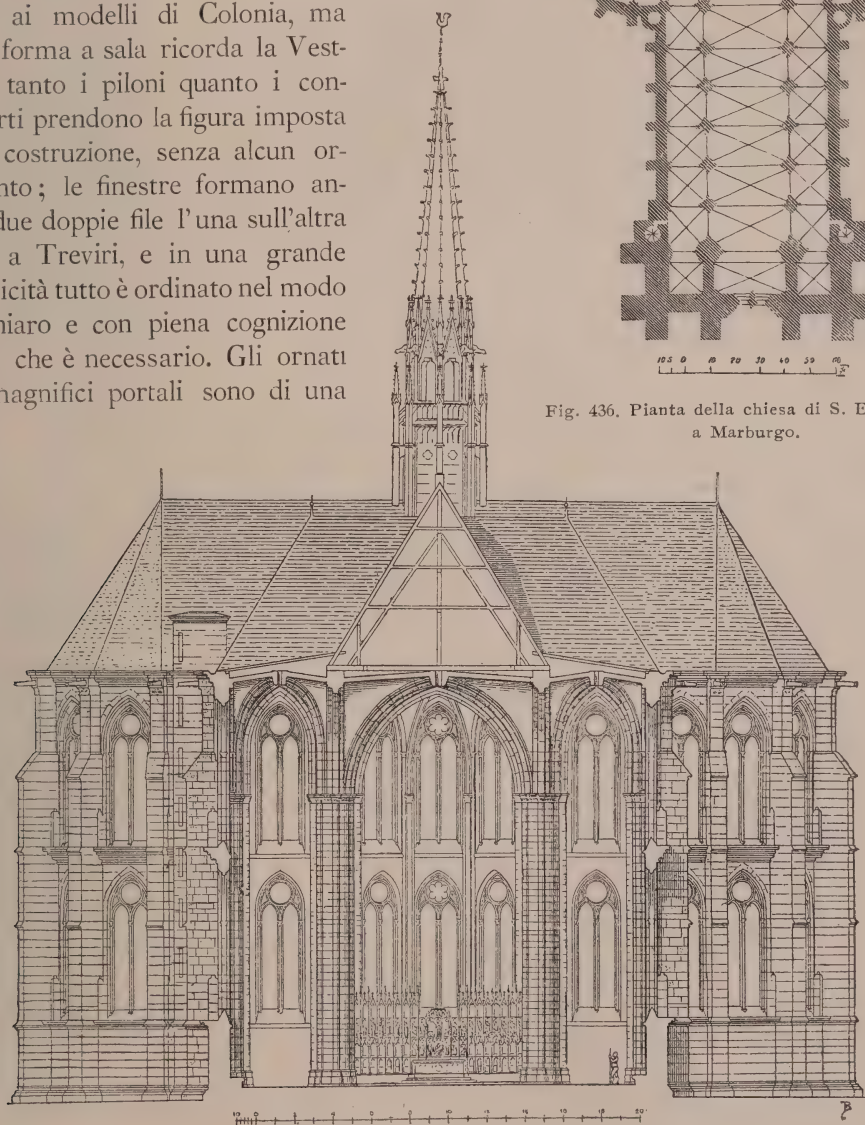
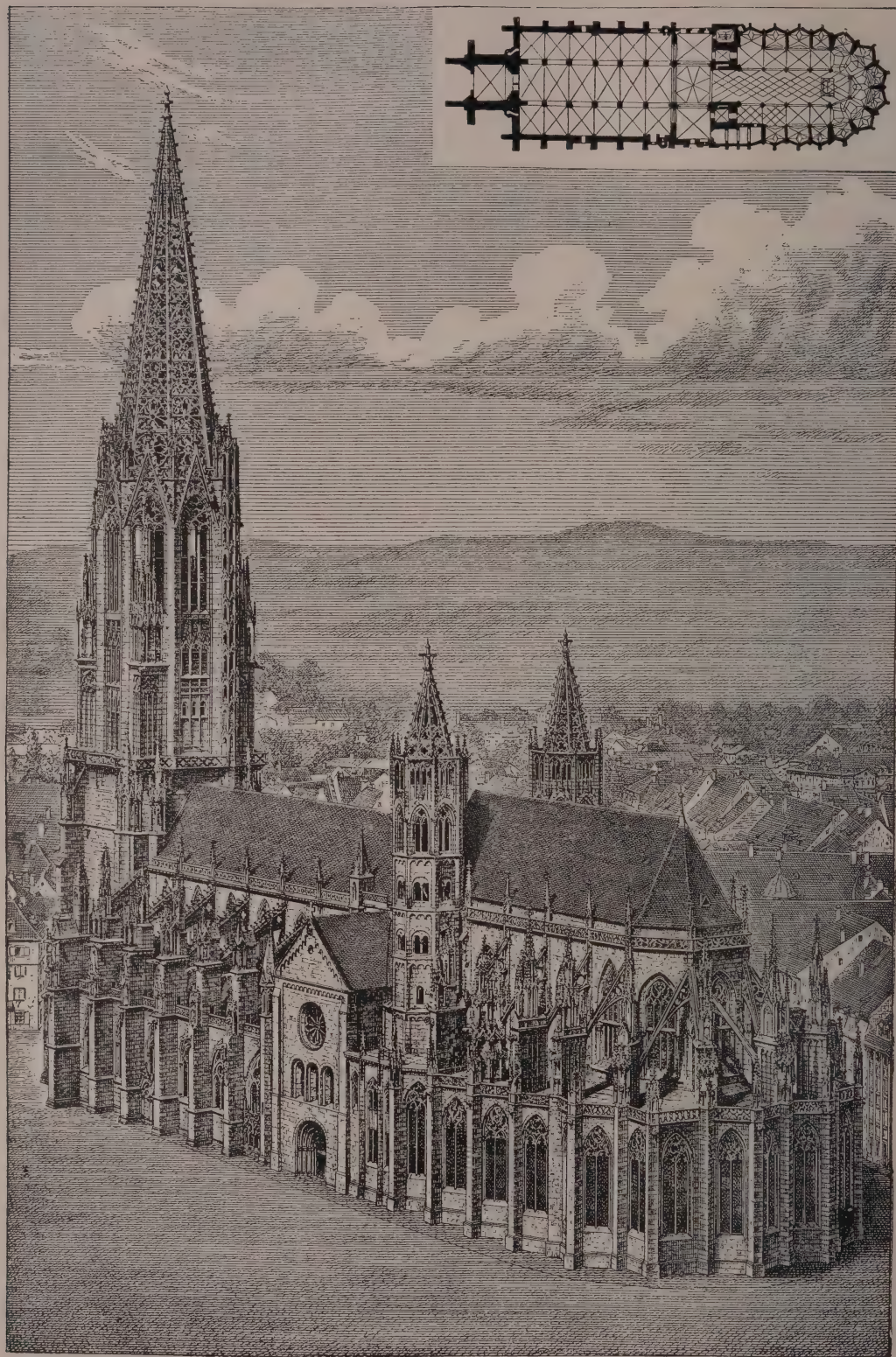



Fig. 437. Sezione della chiesa di S. Elisabetta a Marburgo. (Dal Moller).

Fig, 438-439. Il duomo di Friburgo in Brisgovia. (Dal Dohme, *Storia dell'architettura tedesca*).

nobile schiettezza, gli artisti non si contentano di seguire i concetti francesi, ma sanno in maniera originale animare il timpano con motivi ornamentali di rose e di foglie di vite.

Delle tre più celebri cattedrali della Germania occidentale, Friburgo in Brisgovia, Strasburgo e Colonia, soltanto quella di Colonia è di stile esclusivamente gotico. Le altre due conservano elementi romanici, ai quali furono aggiunte nuove parti gotiche; ma sono queste che dànno

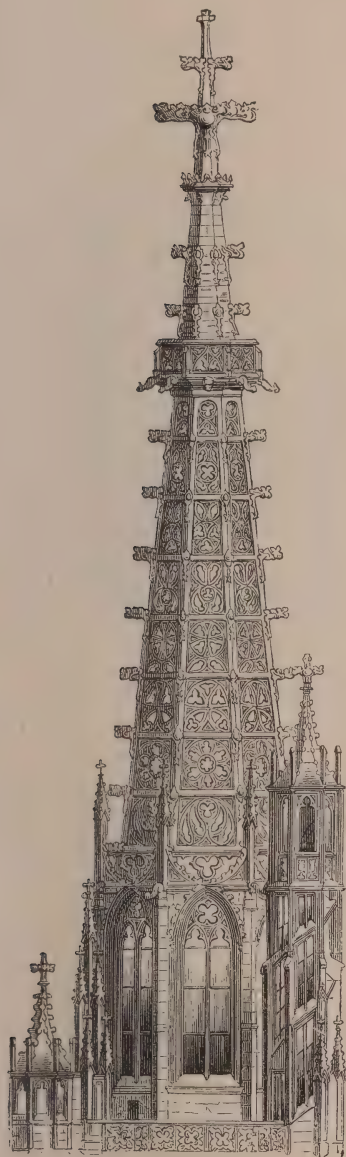



Fig. 440. Guglia della torre della chiesa della Madonna ad Esslingen.

Fig. 441. Navata centrale del duomo di Strasburgo. (Hartung).

l'impronta a tutto l'edifizio.

Basta guardare la pianta della cattedrale di Friburgo in Brisgovia (fig. 438) per riconoscere le diverse età in cui fu costruita. La parte più antica è il transetto, coronato da una cupola all'incrocio col braccio maggiore; esso presenta analogie colla cattedrale di Basilea e colla chiesa capitolare di S. Ursanna nel Giura Bernese; il

braccio maggiore, a tre navate, fu costruito circa la metà del secolo XIII. Le parti superiori della torre, appoggiate senza alcun membro intermedio sulla massiccia fabbrica sottostante, datano dal principio del secolo XIV. La torre di Friburgo (fig. 439), colla sua alta guglia lavorata a triforo, è la più antica tra quelle di puro stile gotico, ed è anche la più bella. Di purissima forma gotica è pure la torre della chiesa della Madonna di Esslingen (fig. 440), costruita dal 1440 al 1471; somiglia a quella di Friburgo, ma è molto più piccola. Quando già era finito il braccio maggiore della cattedrale di Friburgo, fu costruito a levante del transetto il coro, con l'ambulacro e la corona di cappelle, consacrato nel 1513.

Anche nella cattedrale di Strasburgo si possono seguire i progressi e i mutamenti dello stile (fig. 390); le parti orientali della cripta, come la disposizione del coro sono

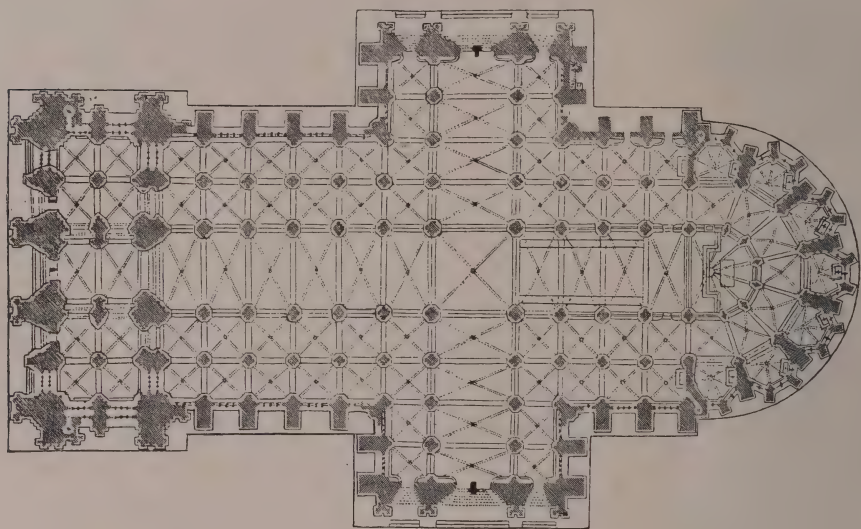



Fig. 442. Pianta del duomo di Colonia.

forse del tempo del vescovo Werinhar (circa il 1015). A cagione dei molti incendi fu restaurata completamente, sopratutto dopo il 1179. Primo a esser trasformato fu il lungo transetto, di cui l'ala settentrionale è anteriore alla meridionale. Nei pilastri che dividono ogni ala in quattro campate già si affacciano forme gotiche, e l'invadenza del nuovo stile si manifesta nella membratura della facciata meridionale del transetto. La nave maggiore di puro stile gotico fu iniziata nel 1250 (fig. 441); nel 1275 l'opera appare completa, compresa la facciata. Non si sa fin quando durasse il restauro della nave maggiore dopo l'incendio del 1298, non avendosi notizia dell'estensione dell'incendio. Alla facciata è legato per sempre il nome del maestro Ervino, menzionato la prima volta nel 1284, che ne fu il creatore; ma il nome col quale comunemente è chiamato, « Ervino di Steinbach », non si trova in nessuna notizia contemporanea e affatto fantastica è l'esistenza della artista Sabina sua figlia. Non si sa quando Ervino cominciasse a lavorare, ma essendo noto che morì il 17 gennaio del 1318, soltanto le parti inferiori della facciata possono essergli attribuite. Tre grandiose porte occupano fra i contrafforti il piano inferiore; sopra le porte,

ornate di cuspidi e gugliette, c'è una finestra a rosone, inquadrata in una cornice, ai due lati della quale stanno le finestre ad arco acuto; davanti a queste salgono leggeri bastoncelli che coprono la facciata quasi di un lieve reticolato; ma al terzo piano donde si slanciano le torri, il materiale è meno buono e l'esecuzione più trascurata; la torre isolata a tramontana, che è anche la sola compiuta, a partire dall'ottagono evidentemente si allontana dal primo disegno. Agli angoli di essa stanno le torricelle, contenenti scale a chiocciola, in continuazione dei contrafforti; anche la freccia traforata è circondata da torricelle scalarie nelle quali la scala a chiocciola sale quasi

Fig. 443. Interno del duomo di Colonia.

fino alla lanterna. Questa disposizione è di Ulrico di Ensingen, che nominato architetto capo della cattedrale dopo Klaus di Lahr nel 1399, diresse i lavori fino alla morte avvenuta il 14 febbraio del 1419. Come ultimo architetto è nominato, dal giugno del 1419, Giovanni Hültz di Colonia, che compì la guglia traforata della torre. Nel 1439 la cattedrale di Strasburgo era nel suo insieme press'a poco quale oggi la vediamo.

Un incendio nel 1248 obbligò ad un rapido rifacimento del duomo di Colonia (fig. 442). Si cominciò dal coro (fig. 443), di cui il primo architetto si ritiene che sia un maestro Gerardo che operò anche nella chiesa dei Benedettini di Gladbach (Monaco). Consacrato il coro (1322), si cominciarono il transetto ed il braccio maggiore, ma nel 1516 si sospesero i lavori, che furono ripresi col restauro del coro nel 1842, e nel 1880 compiuti gloriosamente. L'architetto della cattedrale di Strasburgo si

ispirò alle chiese di S. Dionigi e di Notre-Dame di Parigi; invece quello di Colonia scelse a modello la cattedrale di Amiens e forse anche quella di Beauvais, di cui il coro fu costruito appunto dal 1247 al 1269. Tra il coro di Amiens e quello di Colonia sono evidenti le analogie; esso ha sette lati ed è circondato da un ambulacro e da una corona di sette cappelle pentagone; sia la pianta che la costruzione delle singole parti somigliano ai modelli francesi. Più originale è nel disegno del braccio maggiore l'architetto che dopo Gerardo ed il suo successore Arnoldo fu chiamato a

Fig. 444. La cattedrale di Colonia dalla parte del coro.

dirigere la fabbrica del duomo di Colonia; Arnoldo è ricordato la prima volta, come « magister operis ecclesiae maioris », nel 1279. Probabilmente questo disegno è opera di Giovanni, figlio di Arnoldo, menzionato come maestro della fabbrica nel 1308, e vissuto fino al 1330.

Dipartendosi dall'esempio di Amiens, egli diede cinque navate anche al braccio maggiore, in corrispondenza colla divisione del coro. In generale il duomo di Colonia è un'opera rigorosamente logica: come tutte le misure e proporzioni si riconducono ad una unità fondamentale, così pure nell'alzato la tendenza verticale è mantenuta con inesorabile severità e senza interruzione.

Il modulo fondamentale della cattedrale di Colonia è la larghezza della navata di mezzo, da un asse all'altro delle colonne, uguale a cinquanta piedi romani; le navate laterali hanno la larghezza di mezzo modulo, il transetto di due, e l'asse del coro

è uguale a tre moduli; similmente, tutte le misure di altezza e di lunghezza hanno la stessa semplicissima base. Prevale tuttavia, a differenza di ciò che si osserva nelle cattedrali francesi, la linea verticale, il che appare specialmente nella facciata, costruita nel secolo XIV; del resto anche nel duomo di Colonia si vedono le diverse fasi dello sviluppo stilistico. È notevole la differenza tra le decorazioni dei contrafforti a nord del

Fig. 445. Chiesa di S. Teobaldo a Thann. (Fot. Braun).

coro (molto più semplici) e quelli a mezzogiorno (fig. 444, cfr. anche fig. 371 e 387).

Rapidamente si diffonde lo stile gotico nel corso del secolo XIII nei paesi renani. Le chiese cistercensi della Francia settentrionale servono di modello alla chiesa cistercense di Altenberg (1255). La chiesa di S. Vittore a Xanten, esempio notevolissimo di calcolo applicato all'architettura, nella pianta è informata agli stessi concetti che la chiesa della Madonna di Treviri. Nella chiesa di S. Giorgio a Schlettstadt

in Alsazia il gotico è tuttora commisto a qualche forma romanica (ad es. nel transetto). L'edifizio era compiuto nel 1393, ad eccezione della torre e del coro rettilineo, fondato sopra una cripta; quest'ultimo fu cominciato nel 1414 dal maestro Erardo Kindelin, in forma alquanto ricca, e con reminiscenze della cattedrale di Strasburgo.

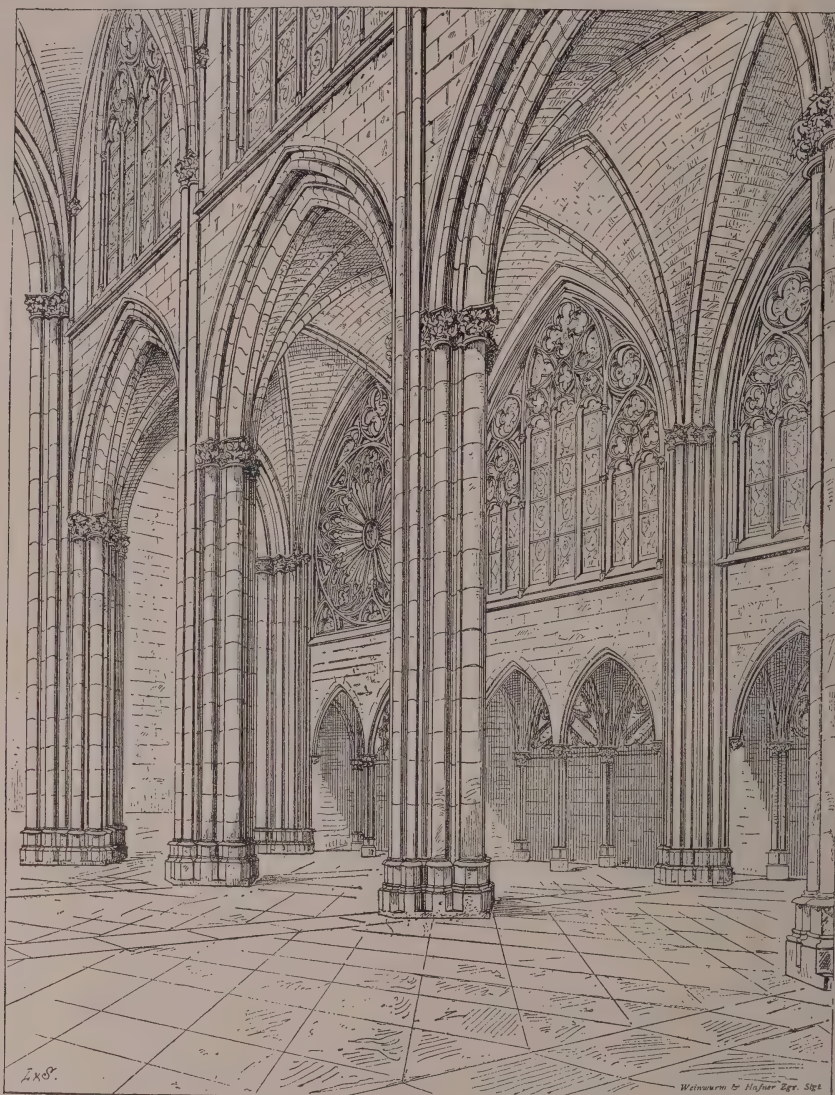



Fig. 446. Chiesa di S. Caterina ad Oppenheim.

Ma è notevole che siffatte reminiscenze non appaiono a Strasburgo nella chiesa di S. Tommaso, costruita in forma di sala ed unica in Alsazia, nè in quella di S. Pietro Nuovo, nè a Niederhaslach nella chiesa di S. Fiorenzo, che pure è attribuita all'architetto Ervino. Agli ultimi tempi gotici (XIV e XV secolo) appartiene la chiesa di S. Teobaldo a Thann (fig. 445): la guglia della torre fu compiuta solo nel 1516 dall'architetto Remigio Balck.

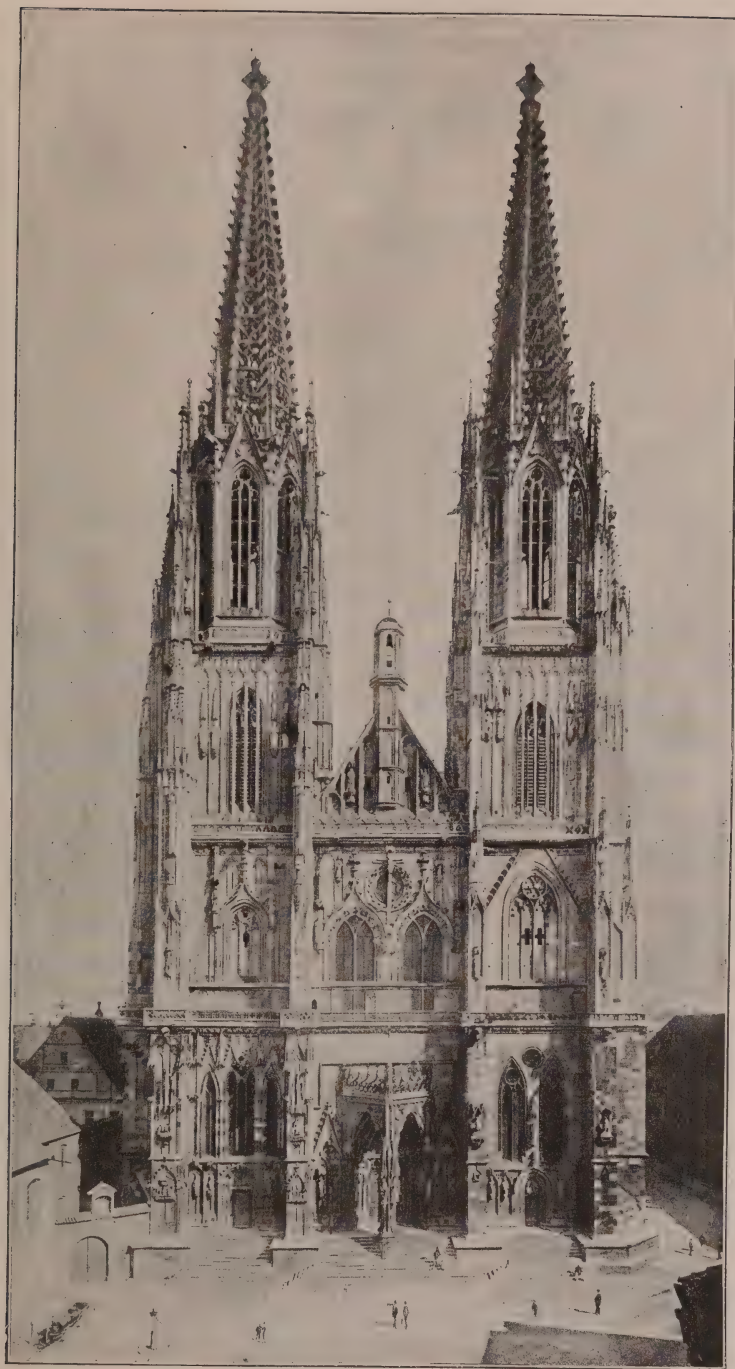



Fig. 447. Cattedrale di Ratisbona.

Come lungo il Reno superiore così sul medio e sul basso Reno sorsero molte chiese, alcune delle quali sontuose; tra queste la chiesa di Santa Caterina a Oppenheim (fig. 446) con doppio coro. Sono famose le finestre delle cappelle ai lati del braccio maggiore a tre navate, sia per la loro struttura, sia per la bellezza dei

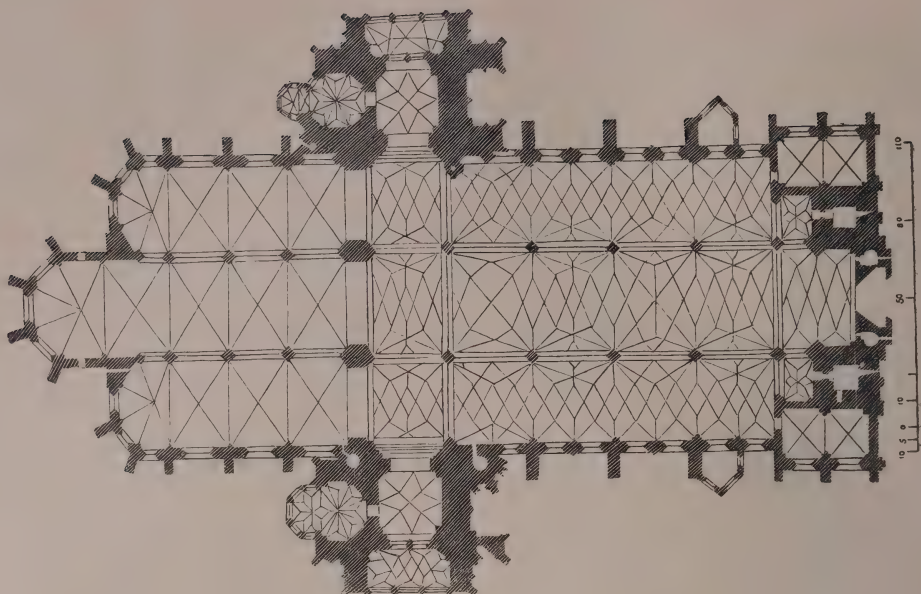



Fig. 448. Pianta di S. Stefano a Vienna.

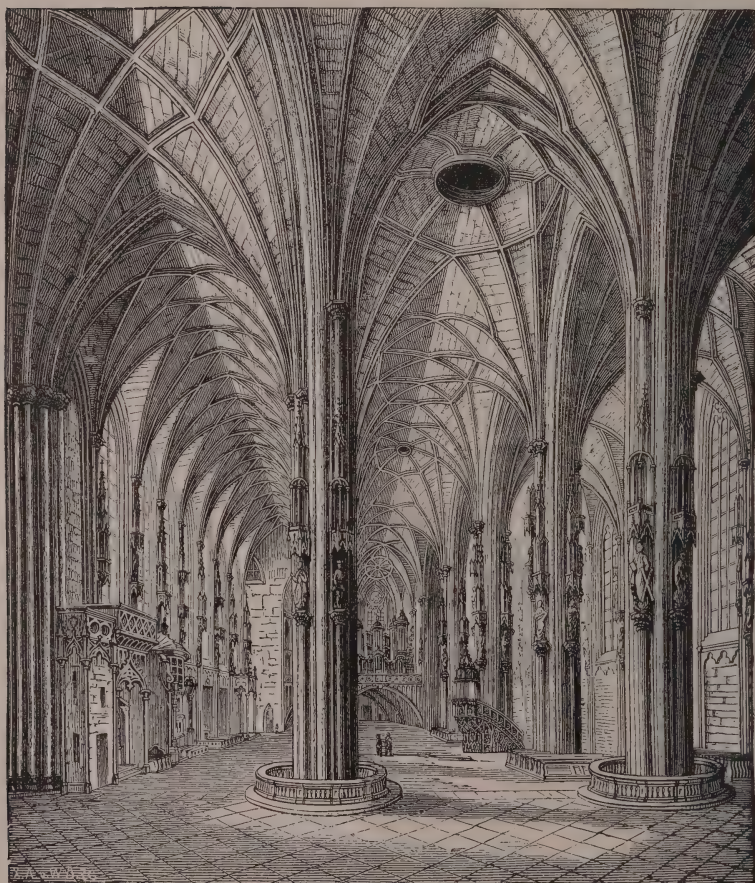



Fig. 449. Interno di S. Stefano a Vienna.

vetri dipinti. Queste finestre ricordano quelle di Strasburgo, ma le ghimberghe e le torri di sostegno in alto sono tolte al duomo di Colonia, e ciò forse è da attribuire all'architetto Enrico di Koldenbach, che fu chiamato a dirigere la fabbrica nel 1280. Il coro colle cappelle poste diagonalmente fra l'abside e il transetto ricorda la chiesa della Madonna di Treviri; tale disposizione ricompare in altre chiese renane, come per esempio ad Ahrweiler, Xanten e anche assai più lontano nella chiesa di S. Nicolò

Fig. 450. Torre della parrocchiale di Bolzano (Tirolo).

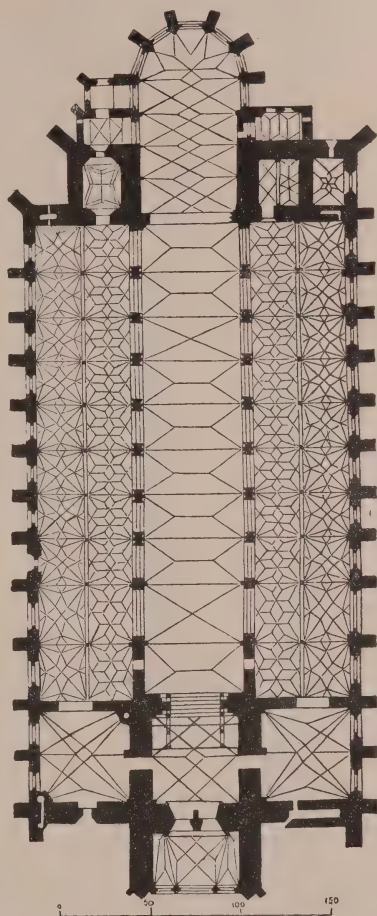



Fig. 451. Pianta del duomo di Ulma.

di Anklam nella Pomerania, e di Osterburg nell'Altmark, e che ritorna nel duomo di Kaschau nell'Alta Ungheria, probabilmente dovuta ad immediate influenze francesi. Di rado si trova in Germania il coro così riccamente sviluppato come nelle prime cattedrali gotiche, e ciò naturalmente si vede nelle chiese parrocchiali e conventuali, sorte rapidamente dopo che furono accolti gli ordini dei Mendicanti e dei Predicatori. Ma anche alle grandi cattedrali basta sovente una pianta semplicissima, conforme al modello gotico più antico che ebbe molto favore nella Germania meridionale, ma non esente da influenze francesi. Citiamo ad esempio la cattedrale di Ratisbona (fig. 447), cominciata nel 1275 da un maestro Ludovico tagliapietra (magister Ludwicus lapicida),

con idee costruttive di cui si può rintracciare l'origine fino a Digione. La ricchezza della facciata, dovuta principalmente a Corrado e Matteo Roritzer, con un'ampia gradinata d'accesso, e la complessa struttura del braccio maggiore a tre navate, contrastano colla semplicità del coro e delle navate laterali, chiuse da un'abside secondo l'uso romanico. Anche in S. Stefano di Vienna la chiusura del coro non è quella

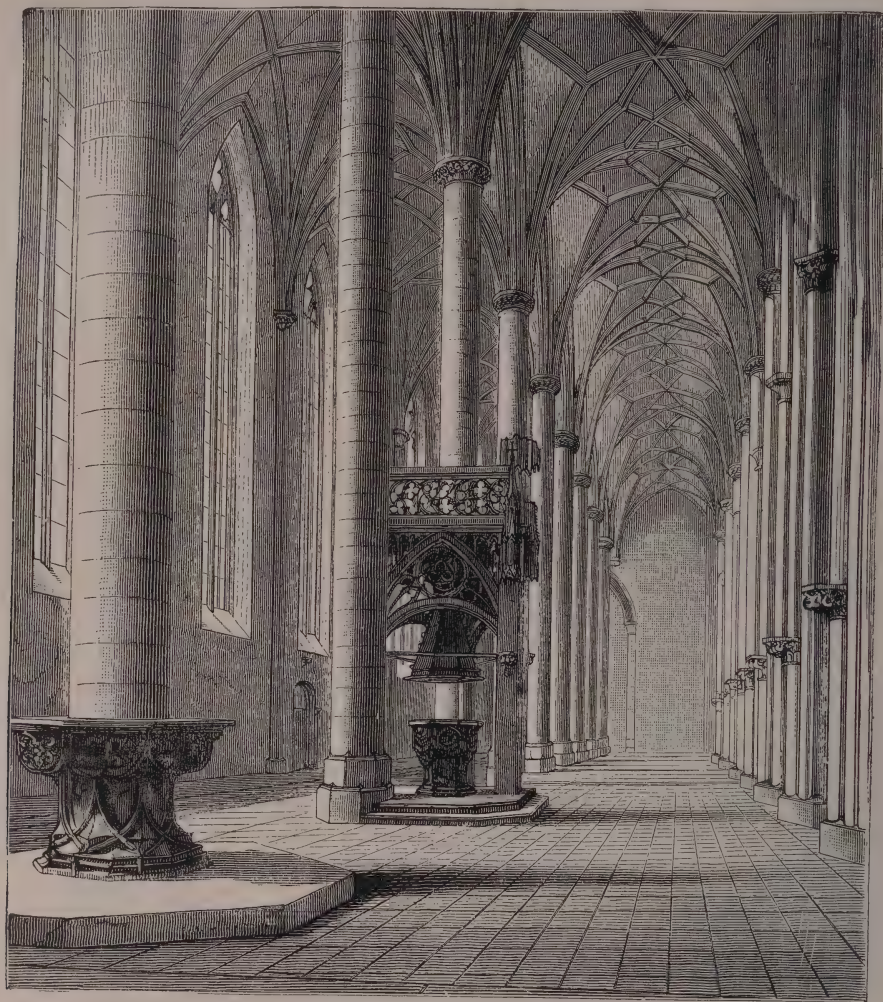



Fig. 452. Navata meridionale del duomo di Ulma.

solita delle cattedrali. Il coro, consacrato nel 1340, è a tre navate di altezza quasi uguale, terminate da absidi poligonali (fig. 448). Il transetto è preceduto da torri, delle quali la meridionale, compiuta nel 1433 da Hans di Prachatitz, recentemente è stata rifatta da capo a fondo. Il braccio maggiore, coperto di vôlta nel 1446 da Hans Puchsbaum, è diviso in tre navi; la navata di mezzo (fig. 449), poco più alta e più larga delle laterali, non ha finestre proprie, ed ha il tetto in comune con le altre due navate e il soffitto con le vôlte reticolate. Che nei paesi austriaci si ponga ben presto molta cura nell'eleganza delle torri lo provano, oltre le leggiadre torricelle di

Gaming e Gairach, la torre della chiesa di S. Maria Strassengel, compiuta nel 1355, la vaghissima ed ingegnosa torre di Braunau nell'Alta Austria, cominciata nel 1492, la guglia della torre della chiesa parrocchiale di Bolzano, tutta a traforo (fig. 450), finita nel 1519 da Hans Lutz di Schussenried e la traforata corona a mo' di cupola della chiesa di S. Maria al Gestade a Vienna, una originale creazione, condotta a termine da Benedetto Kölbl nel 1534.

Anche nella cattedrale di Ulma, della quale fu posta la prima pietra nel 1377 fra l'entusiasmo della cittadinanza, il coro largo come la navata mediana ricorda l'antica forma dell'abside (fig. 451 e 452); quanto semplice è il coro, altrettanto poderoso e vasto in tutte le proporzioni è il braccio maggiore, con la magnifica torre occidentale che risale a

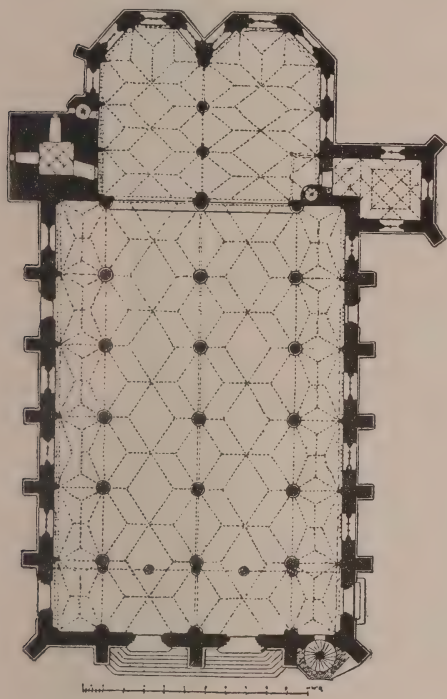



Fig. 453. Pianta della parrocchiale di Schwatz nel Tirolo. (Dal Riehl, *L'arte lungo la via del Brennero*).

Fig. 454. Chiesa di legno a Vörösmart.

Ulrico di Ensingen; esso era in origine a tre navate di larghezza uguale, con la centrale alta due volte le laterali. Per dar maggior sicurezza, eretto dapprima senza contrafforti, nei primi anni del secolo XVI le navate laterali furono divise mediante una fila di colonne; così le tre navate del braccio maggiore divennero cinque, e l'edifizio non produce più quell'effetto di vastità che doveva produrre nella sua forma originaria. Come nella cattedrale di Ulma, così nella chiesa della Madonna di Monaco

manca il transetto. Questa chiesa, cominciata nel 1468, è costruita di mattoni, in forma di sala, fiancheggiata da cappelle ricavate negli spazi tra i contrafforti; le sue proporzioni sono libere e sfogate, cosa frequente nell'architettura dell'ultimo periodo gotico in Germania. La chiesa di S. Martino a Landshut, costruita a sala ed alta tanto da superare tutti gli edifizi anteriori, con una torre alta metri 132,50 eretta da Hans

Fig. 455. Coro del duomo di Praga.

di Burghausen, e la chiesa di Nostra Donna di Ingolstadt, compiuta soltanto nel 1525, appartengono allo stesso gruppo architettonico. Singolare esempio di bravura costruttiva è la chiesa di Ettal, cominciata nel 1330 da Ludovico il Bavaro, dicesi ad imitazione del tempio del Graal; è un dodecagono sormontato da un'ardita vôlta a cupola.

Nelle province austriache dopo il secolo XIV è preferita la pianta a sala, che nella chiesa di Schwatz (fig. 453) è a quattro navate, con doppio coro. Nell'Austria inferiore (Payerbach, Dietmans, Kirchberg al Wechsel), nella Stiria (chiesa parrocchiale sul monte Pöllau, Marein presso Knittelfeld, S. Osvaldo presso Jeiring), e nella

Boemia meridionale (Wittingau, Blatna, Kaplitz) le chiese a due navate furono sempre le preferite. In qualche caso (ad esempio a Leiben, a Lunz ed a S. Alessio nel Laming) anche il coro è bipartito. L'Ungheria, specialmente il vescovato di Szathmár,

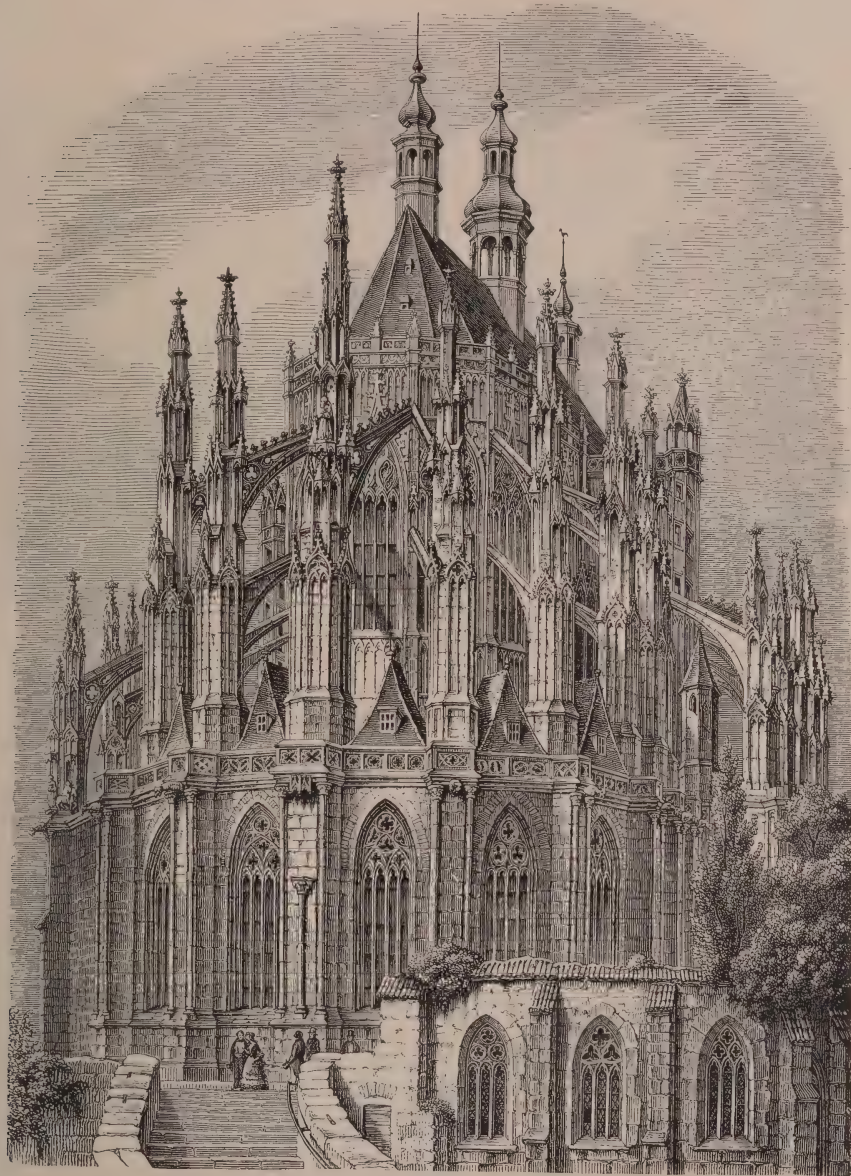



Fig. 456. Chiesa di Santa Barbara a Kuttenberg.

anche nei tempi gotici si mantenne fedele alle costruzioni in legno con torri (per esempio a Vörösmart, fig. 454) svelte ed eleganti.

Anche il coro aggiunto nel 1343 all'antico braccio principale della chiesa cistercense di Zwettl nella Bassa Austria ha forma di sala; gli servì di modello una chiesa conventuale francese (Pontigny). Così il primo architetto del duomo di Praga

(costruzione rimasta incompleta, fig. 455), Matteo di Arras, s'attenne strettamente ad un modello francese, alla cattedrale di Narbona; la costruzione fu cominciata nel 1344 e continuata dopo la morte di Matteo di Arras da Pietro di Gmünd o Pietro Parler, educato a Colonia. Se a Pietro di Gmünd si deve anche la chiesa nella Karlshof di Praga consacrata nel 1377, a lui spetta la gloria di avere nel Medio Evo portato l'arte delle audaci costruzioni a vôlta al massimo grado. Sopra un ottagono (forma cui forse servì di modello la pianta della cappella d'Aquisgrana) s'incurva una cupola in forma di vôlta stellata, così leggera, ardita e sicura, che l'uguale non fu più eretta da nessun architetto gotico. Ad ogni modo all'architetto svevo ed alla sua scuola Praga e la Boemia centrale debbono i più splendidi monumenti architettonici del secolo XIV, fra i quali, oltre la chiesa di S. Bartolomeo a Kolin, è notevole la chiesa di Santa Barbara a Kuttenberg (fig. 456) per grande ricchezza di forme.

Nella Germania settentrionale il

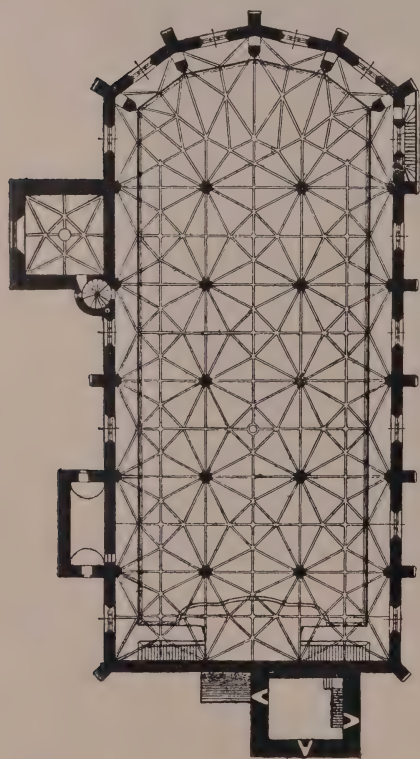



Fig. 457. Pianta della chiesa di San Volfango a Schneeberg. (Dallo Steche).

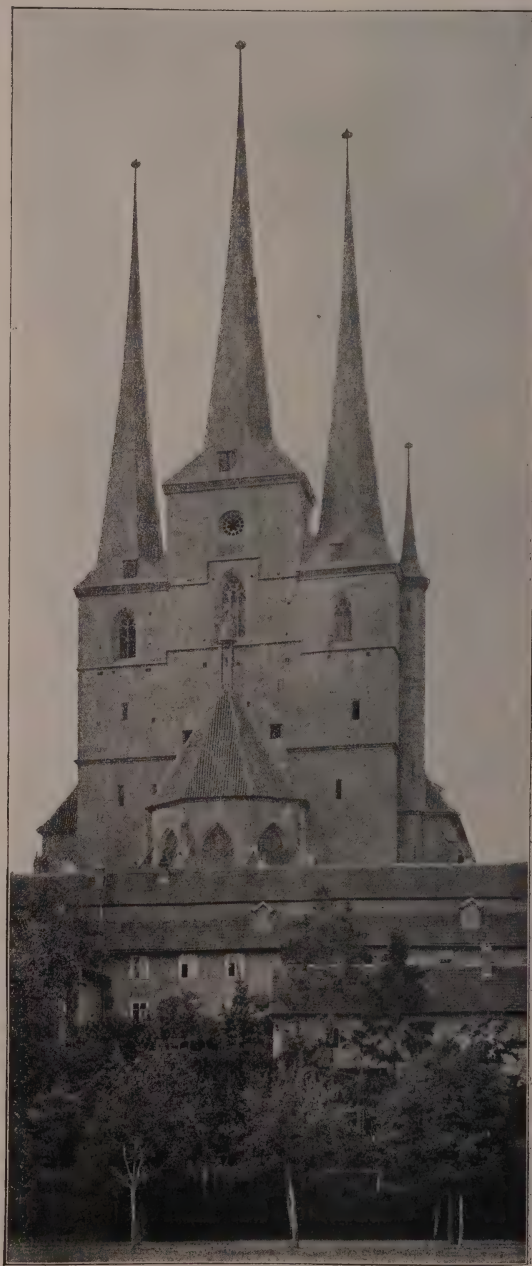



Fig. 458. Chiesa di S. Severo ad Erfurt.

duomo di Halberstadt costituisce una eccezione: la fabbrica procedette da oriente ad occidente; perciò le torri mantengono ancora un carattere romanico tardo; la chiesa fu consacrata nel 1490. Il braccio maggiore a tre navate è tagliato da un transetto che sporge fortemente; dal coro col basso ambulacro sporge la cappella della Vergine. Pur essendo costruzione semplice e originale, in alcuni particolari

Fig. 459. Interno della chiesa di S. Maria del Prato a Soest. (Hartung).

risente l'influsso stilistico delle cattedrali francesi.

Lo schiudersi delle miniere nelle montagne sassoni favorì le città vicine, che presto fiorirono e divennero sede di una intensa attività edilizia. Il coro sempre più piatto si immiserisce fino a confondersi in un solo ambiente col braccio maggiore (fig. 457), dove i pilastri di rinforzo non limitano, ma piuttosto facilitano la folla dei visitatori. Questi trovano posto anche sulle tribune che corrono lungo le pareti e continuano nel coro; bellissime vôlte stellate e reticolate si incrociano nell'unica

navata. L'esterno dell'ampio edificio è povero e nudo e le cornici delle porte e delle finestre si attengono a quella forma di arco a cortina che è preferita nella regione

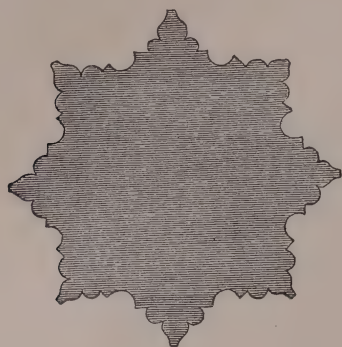



Fig. 460. Pianta d'un pilone nella chiesa di S. Giacomo a Rostock.

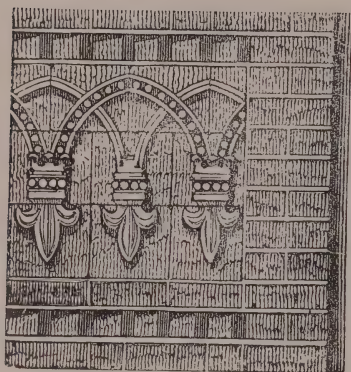



Fig. 461. Fregio nella chiesa dei Domenicani a Cracovia.

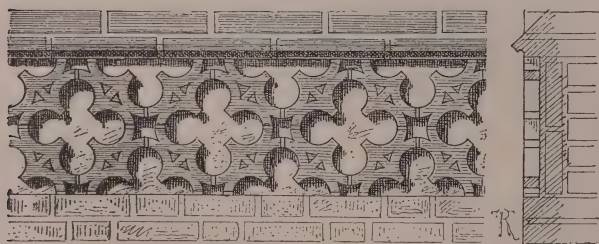



Fig. 462. Fregio della porta di Kroepelin a Rostock.

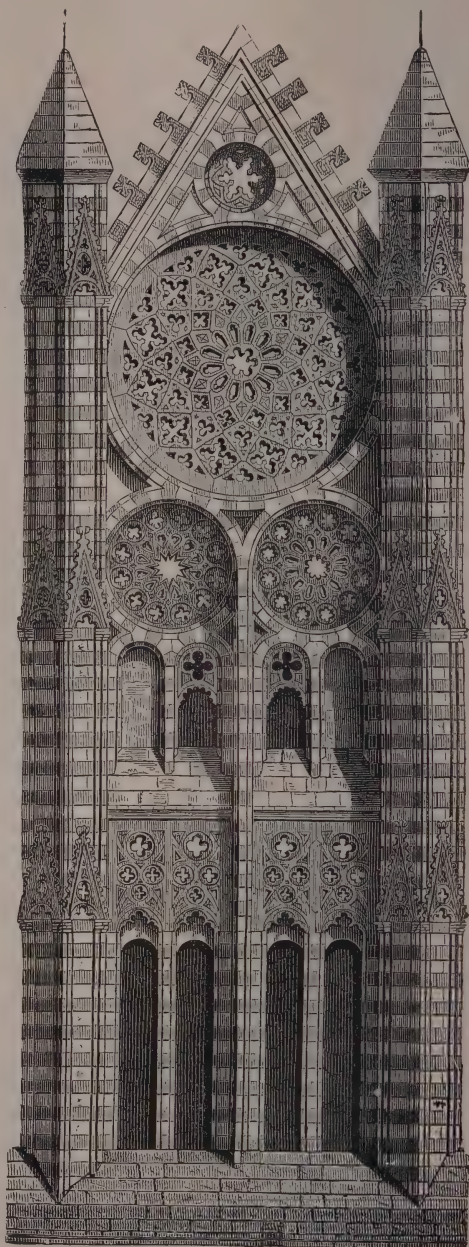



Fig. 463. Particolare della chiesa di S. Caterina a Brandeburgo. (Adler).

sassone. Questo indirizzo si palesa in principio nella chiesa di S. Maria a Zwickau cominciata nel 1453, interessante per le sue analogie colla chiesa di S. Lorenzo a Norimberga; lo ritroviamo nel braccio maggiore della cattedrale di Freiberg, nelle

Fig. 464. Chiesa della Madonna a Lubecca.

chiese di S. Anna in Annaberg, di S. Volfango a Schneeberg, nella chiesa di Pirna, compiuta nel 1546 e nella chiesa del Castello a Chemnitz. Dal versante settentrionale delle montagne sassoni le idee prevalenti nella costruzione degli edifizi

sacri si propagano nella vicina Boemia. L'architetto della chiesa di Annaberg, Giacomo di Schweinfurt, diede nel 1517 il piano della chiesa civica di Brüx, la cui esecuzione fu affidata a Jörg di Maulbronn: le vôlte, le tribune e le loro decorazioni si attengono strettamente all'esemplare di Annaberg; invece la pianta si avvicina a quella della chiesa della Madonna di Ingolstadt. La chiesa di San Nicolò a Laun, costruita da Benedetto Rieth da Piesting, e il braccio maggiore della chiesa civica di Aussig si possono comprendere nel gruppo edilizio della montagna sassone. La forma a sala era già stata adoperata nei magnifici duomi di Meissen e d' Erfurt. Le facciate a tre torri, come quella di S. Severo ad Erfurt, nell'ultimo periodo gotico continuano ad essere preferite, ma non oltre certi limiti locali. La forma a sala prevalse, come nella sua vera patria, in Vestfalia; citiamo ad esempio le chiese di S. Lamberto e di Nostra Donna a Münster e la cattedrale di Minden; ma tra tutte primeggia la chiesa di S. Maria del Prato a Soest, opera di grande pregio artistico, specialmente per la bella distribuzione dello spazio (fig. 459).

La regione del mattone in Germania. In generale gli architetti della Germania settentrionale preferirono la forma a sala, derivata dalla Vestfalia, ed adoperarono come materiale il mattone; essi seguirono la loro strada senza troppo cedere ad influenze straniere; perciò le loro opere sono una espressione schietta e vigorosa del genio nazionale tedesco. Le navate laterali continuano nell'ambulacro intorno al coro, e nello spazio tra i contrafforti interni sono collocate le cappelle. Il materiale adoperato determina anche le forme costruttive. I pilastri, di sezione ottagona (fig. 460), sono debolmente profilati, ed anche nelle sagome delle porte, dove è richiesta maggior varietà, non c'è il fare libero ed ardito che è proprio dell'opera di scalpello. Il sistema dei contrafforti è poco usato, e quasi non lo si trova che nel Meklemburgo e presso il Baltico; scarseggia anche l'ornato delle guglie e della muratura piena.

Sia all' interno che all'esterno, che è sobrio ed austero, predomina un carattere di semplicità e di grandezza. Tuttavia non mancano elementi di molto effetto, nè membri decorativi. Le vôlte sorgono a grande altezza, con una struttura sciolta e leggera; oltre ai fregi ad archetti, derivati dallo stile romanico (fig. 461), altri motivi ornamentali sono le terrecotte stampate ed i mattoni colorati e verniciati. Quelle consentivano di adornare con maggior ricchezza le parti di muratura eseguite a traforo, in generale con motivi assai semplici; esse formano come un reticolato che ricopre ed avviva la superficie del muro (fig. 462), la quale era anche illeggiadrita dai mattoni verniciati a vari colori e disposti a disegno. La maggior ricchezza ornamentale si vede nei portali e negli altri frontoni (fig. 463).

Tra i vari stili provinciali o locali, quello della costruzione a mattoni è il più diffuso. Esso predomina nella Marca di Brandeburgo, dove sotto il governo di Carlo IV, e più tardi nel secolo XV sorsero molte e belle chiese (Brandeburgo all' Havel, Stendal, Prenzlau, Tangermünde ed altre); diviene uno stile paesano nella Pomerania e nel Meklemburgo, e produce opere stupende nelle città anseatiche (Lubecca, Wismar, Danzica) e nelle terre dell'Ordine Teutonico (Thorn, Frauenburg). Sebbene appartengano alla stessa famiglia, questi edifizi hanno caratteri particolari, secondo il loro uso (chiese conventuali, parrocchiali, o dell'Ordine) e secondo le tradizioni della scuola o della provincia donde proviene l'architetto. Nella Marca la decorazione

a mattoni imita molto spesso ed in modo insuperabile le forme della pietra viva. Le chiese dell'Ordine, sebbene vi prevalga la pianta a sala di tre navate col coro ad angolo retto, rivelano in alcuni particolari la provenienza dell'Ordine stesso dall'Oriente e dall' Italia. Nella chiesa di S. Jacopo a Thorn e nel duomo di Frauenburg, le

Fig. 465. Duomo di Skara.

iscrizioni formanti un fregio plastico con mattonelle colorate accennano ad influenze siciliane e forse arabe; così le doppie arcate nei cortili dei palazzi dell'Ordensland (Heilsberg) sono di origine meridionale. Anche la rinomanza di una data chiesa influisce sulla scelta del modello; così per esempio avvenne per la chiesa della Madonna a Lubecca (fig. 464) cominciata fin dal 1276. Le basse navate laterali, l'ambulacro e le cappelle del coro mostrano come la sua pianta si attenga ancora al sistema delle prime cattedrali francesi. Ma il modo di trattare i piloni, i contrafforti, e particolar-

mente le torri, ha già la chiara e logica semplicità propria alle costruzioni di mattoni della Germania settentrionale. Le vôlte a ventaglio od a palma della Briefkapelle, compiuta nel 1310, sono tra le più mirabili opere laterizie. La chiesa di S. Maria divenne non solo l'orgoglio della città, ma servì di modello agli architetti dei paesi germanici litoranei. Ed anche dove non servì di modello, le stesse esigenze del materiale e la comunanza di idee, di costumi e di interessi, condussero ad identiche

Fig. 466. Duomo di Upsala.

forme d'arte. A chi si appressa alle antiche città anseatiche, le chiese immense con le alte torri appaiono come le gigantesche navi armate, con cui gli anseatici, resosi tributario il mondo settentrionale, arrecarono ricchezze alle loro città. Questi edifizi sono l'indice della vitalità e della opulenza delle città marittime. Come l'intelligenza dei cittadini si prefigge pochi fini, precisi e chiari, così la loro fantasia e il loro senso plastico procedono sicuri per la via prestabilita. Lo stile cambia assai meno nell'ambito dell'architettura a mattoni della Germania settentrionale (la quale determina anche le costruzioni di Breslavia e di Cracovia) che altrove. Le opere gotiche adottano vari elementi romanici, e alcuni tratti dello stile gotico passano in eredità alle crea-

zioni dei secoli XVI e XVII, designate in generale come prodotti del Rinascimento. Così pure si confonde più che mai l'architettura ecclesiastica con la profana, la quale viene a gareggiare in bellezza e in importanza con le costruzioni ecclesiastiche.

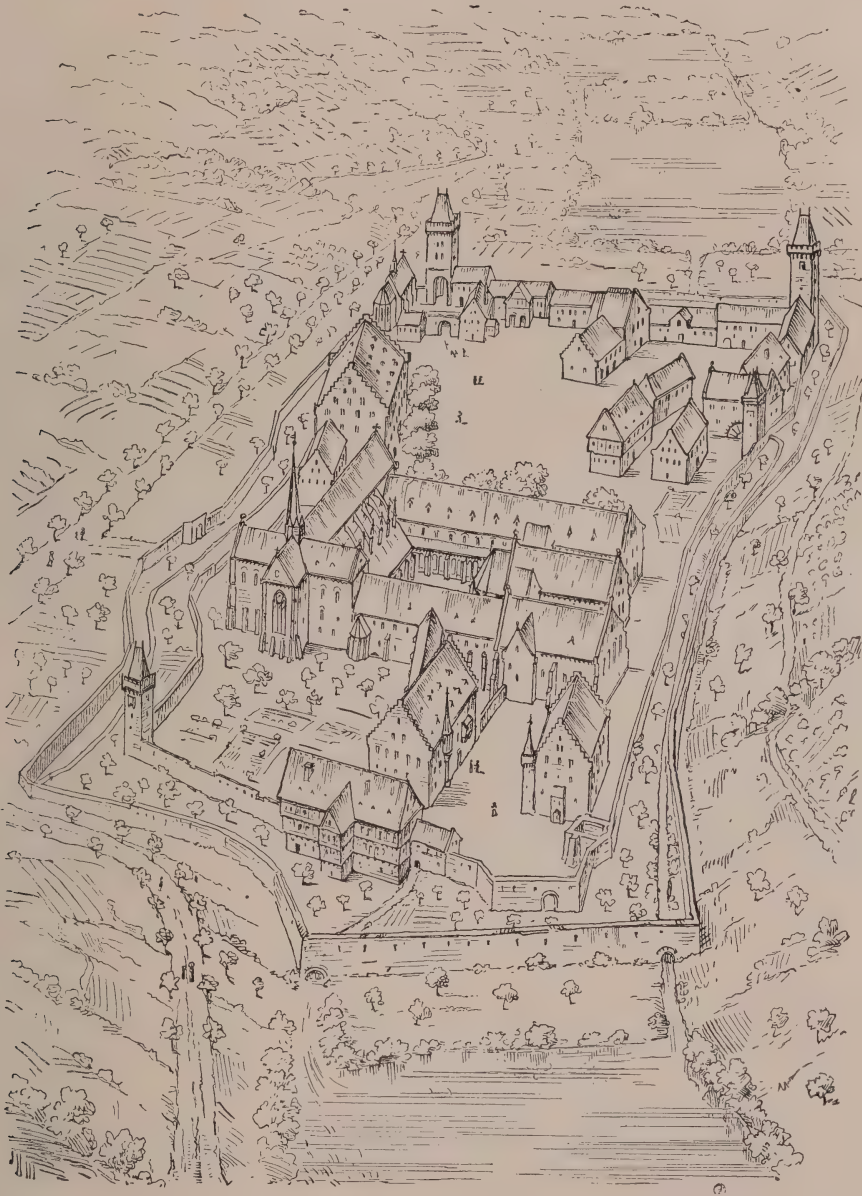



Fig. 467. L'abbazia di Maulbronn a volo d'uccello.

La regione scandinava. L'attività edilizia delle nazioni scandinave si svolge sotto influenze inglesi, francesi e tedesche settentrionali. Al primo stile gotico inglese appartengono la chiesa ottagona di S. Olao e il coro allungato del duomo di Drontheim, che con la facciata occidentale a due torri e cinque portali è una delle più belle cattedrali del XIII secolo. Gli stessi concetti stilistici si vedono nel coro del

duomo di Stavanger, eretto nel 1272, e in varie chiese norvegesi che nel XIII e XIV secolo chiudono il coro allungato ad angolo retto. Ad esse si accostano il duomo di Skara (fig. 465), costruito circa il 1300 e modello alle chiese della Svezia centrale, e la chiesa in forma di sala di S. Nicolò a Oerebro. Le chiese della Svezia e della Danimarca si attengono alle costruzioni laterizie della Germania del Nord, col coro chiuso ora in linea retta (Sigtuna, Söderköping), ora a tre lati: il primo modo si incontra nel duomo di Aarhus, il secondo, insieme ad un ambulacro, nella chiesa di Nostra Donna di Helsingborg. Il transetto a due navate della chiesa di S. Pietro in Malmö, il cui coro, con la corona di cappelle ridotta, accenna al modello di Lubecca, non è che la ripetizione di un particolare della chiesa cistercense di Doberan.

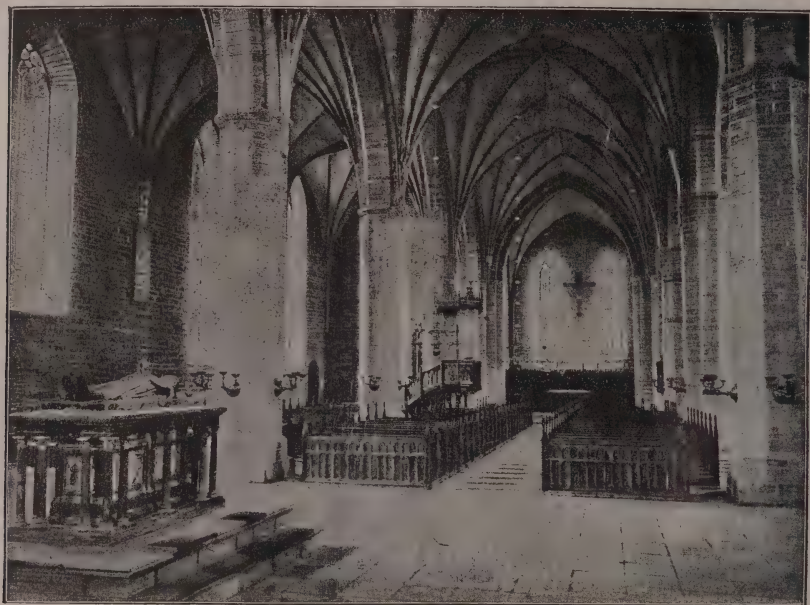



Fig. 468. Interno della chiesa del convento di Wadstena.

La più vasta costruzione laterizia svedese è la cattedrale di Upsala (fig. 466), cominciata nel 1287 da Stefano di Bonneuil; l'ambulacro intorno al coro e la corona di cappelle sono conformi al tipo francese; altri particolari derivano da Bruges e da Lubecca. Nella Gotia presto divenne regola la chiesa a sala; ma lo stile gotico non raggiunse il suo pieno sviluppo se non nella chiesa di S. Caterina a Wisby, che è la più bella della regione. Nelle chiese a due navate, come quella di S. Giorgio a Wisby, per lo più il coro è a chiusura rettilinea. In queste chiese della Gotia manca il transetto, e ci sono parecchi portali; in alcuni si vede nei capitelli, anche nel secolo XIII, il motivo anglo-normanno delle pieghette. Il portale meridionale della cattedrale di Linköping è conforme allo stile proprio della Gotia; il coro fu rifatto nel secolo XIV dall'architetto Gerlach di Colonia. L'esempio della Gotia fu imitato in Estonia ed in Livonia. Il duomo di Abo, di forma basilicale, e la chiesa di Hattula in Finlandia, di mattoni e in forma di sala, si collegano al gruppo scandinavo, e mediante questo, al tedesco settentrionale.

Conventi. Nel Medio Evo il tema architettonico principale è senza contrasto la chiesa; tuttavia il periodo gotico non trascurò l'architettura profana, e non si può avere una giusta idea dell'architettura medioevale se oltre alle chiese non si studiano i conventi, i castelli, i palazzi del comune e delle corporazioni d'arte, le porte delle città e le torri.

Quando sorse lo stile gotico l'età migliore degli ordini monastici era finita. I conventi dei frati mendicanti e predicatori (Francescani e Domenicani) dal secolo XIII in poi non hanno grande pregio artistico; la semplicità cistercense prevale anche tra questi monaci, i quali fanno a meno delle torri e delle adorne facciate, aboliscono il

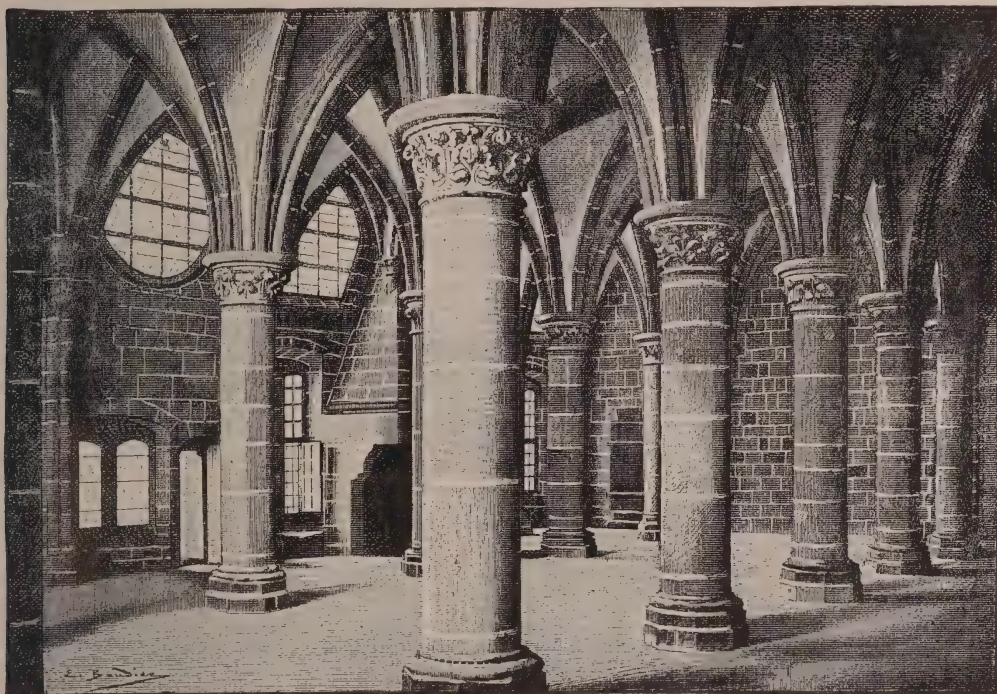



Fig. 469. Sala del monastero del Monte S. Michele. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

transetto, e pensano sopratutto a costruire grandi vani adatti alla predicazione. Opere insigni di questi due ordini monastici si hanno a Basilea, Costanza, Colonia, Strasburgo, Esslingen, Ratisbona, Erfurt, Iglau, Budweis, Cracovia, per lo più costruite da muratori delle rispettive città. Sebbene in questi edifizi non ci fosse nulla più che il necessario, tuttavia l'operosità costruttrice promossa dai Francescani e dai Domenicani non fu senza effetto nella costruzione delle chiese, specialmente in Germania. I Domenicani francesi ottennero bellissimi effetti nelle chiese a due navate (chiese dei Giacobini ad Agen ed a Tolosa). Ma qual differenza tra i conventi dei frati Mendicanti e Predicatori, e le magnifiche abbazie degli opulenti ordini più antichi, i Benedettini ed i Cistercensi, sorte dal X al XII secolo! Queste abbazie, nei primi tempi costruite come palazzi reali, occupavano una vasta area, con un recinto che conteneva case, cortili, giardini, e tutto ciò che può servire ai bisogni ed ai comodi di una grande comunità; sono quasi il nucleo di una città, e contengono sempre

Fig. 470. Facciata della chiesa già dei Gesuiti a Tournai.
(Braun, *Le chiese dei Gesuiti nel Belgio*).

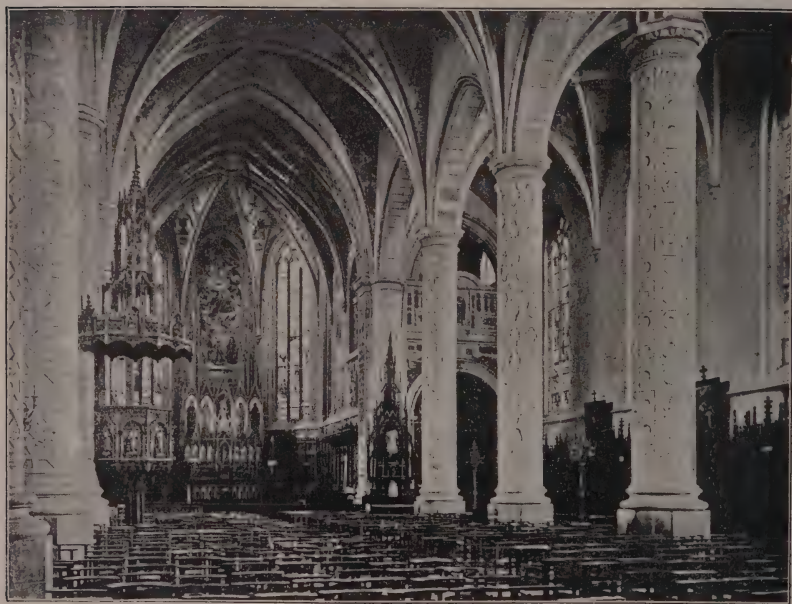



Fig. 471. Interno della chiesa dei Gesuiti a Lussemburgo.
(Eliotipia di Ch. Bernhoeft. Lussemburgo).

qualche parte che ha pregi artistici. Il convento è contiguo alla chiesa, e per lo più rivolto a mezzodì; l'edifizio è distribuito intorno ad un chiostro, spesso con un bel pozzo nel mezzo; nel portico circostante si aprono la sala del capitolo, le celle, i dormitorii ed il refettorio. Più o meno lontani dal convento sorgono le fabbriche di servizio, l'economato, la scuola, l'infermeria, e la casa dell'abate, il quale, dovendo avere frequenti relazioni col mondo esterno, non era tenuto alla stretta clausura. Nei secoli seguenti molti di questi antichi monasteri o furono distrutti, o nei paesi rimasti cattolici, sostituiti da nuove costruzioni; i conventi rimasti intatti fino ai nostri giorni sono rarissimi. Del vasto convento annesso alla cattedrale di Canterbury, rinomato per il suo ingegnoso acquedotto, non abbiamo notizia che da una pianta del secolo XII. A darci un'idea della grande fioritura artistica delle collegiate inglesi non resta che qualche sala capitolare dello stile gotico tardo (Salisbury, Lincoln ecc). Dei magnifici conventi dei Cluniacensi e dei Cistercensi in Francia non abbiamo notizia che da antichi disegni. Nelle province tedesche resta qualche cosa di più; possiamo tuttora ammirare alcuni chiostri di grande pregio artistico (Heiligenkreuz e Klosterneuburg presso Vienna, ed altri). Esempi insigni e ben conservati dell'architettura monastica del Medio Evo sono le abbazie di Maulbronn (fig. 467) e di Bebenhausen nella Svevia, di Hohenfurt in Boemia ed i conventi dei Cistercensi a Pelplin e ad Oliva nella Prussia occidentale. I piani dei conventi di Longpont, di Châlis e di Ourscamp nella Francia settentrionale, celebri per le loro infermerie, furono imitati ad Altenberg. Il collegamento tra l'ambulacro del coro e la corona di cappelle, quale si vede nella cattedrale di Lubecca, è fedelmente imitato a Doberan e a Dargun. Bei saggi dello stile gotico primitivo sono i magnifici resti di Chorin e di Hude, e la vasta chiesa cistercense di Ebrach.

Fig. 472. Coro della chiesa già dei Gesuiti a S. Omer. (Braun, *Le chiese dei Gesuiti nel Belgio*).

Nella regione scandinava l'ordine fondato da Santa Brigida e confermato dal papa nel 1370 continuò l'opera dei Domenicani e dei Francescani. La chiesa conventuale, che, secondo le disposizioni della fondatrice, sorse dal 1388 al 1430 a Wadstena nella Svezia (fig. 468), in forma di sala a tre navate, con due cori, uno per i frati e l'altro per le monache, con tribune e confessionali, servì di modello ai conventi brigidensi di Maribo e di Mariager in Danimarca, di Reval, di Danzica e di Gnadenberg in Baviera.

Come un fosco maniero torreggia sulla spiaggia di Normandia l'abbazia del Monte S. Michele, nella quale si ammirano una magnifica sala a vôlta (fig. 469) del tempo di Filippo Augusto, ed un chiostro a colonne, bellissime creazioni dell'architettura normanna. I resti di edifizi inglesi, quali le abbazie di Lacock, di Much-Wenlock e di Melrose non possono stare al paragone dei monumenti dei quali abbiamo discorso.

Fig. 473. Interno della chiesa dei Gesuiti a Colonia.

Diremo ora di un singolare frutto fuori di stagione, cioè delle chiese di stile gotico erette nel Belgio dai Gesuiti. Il 2 aprile 1601 fu posta la prima pietra della chiesa dei Gesuiti a Tournai (fig. 470), che è in forma di sala a tre navate: la facciata e tutto l'esterno, col loro ordine di contrafforti e colle finestre trifore e quadrifore sono ideate secondo lo spirito gotico. Lo stesso stile si vede nella chiesa dei Gesuiti a Valenciennes, cominciata il 4 giugno 1601, specialmente nel braccio maggiore a cinque navate e nel coro, in forma di mezzo decagono. L'architetto di questa chiesa,

il gesuita Enrico Hoeimaker (1559-1626), si attenne allo stile gotico anche nelle chiese costruite per la Compagnia di Gesù a Mons, a Gand ed a Lilla; lo stesso fece il gesuita Giovanni du Blocq (1583-1656), architetto delle chiese della Compagnia a Lussemburgo, ad Arras, a Maubeuge, a S. Omer, e della chiesa del Noviziato a Tournai. Nella chiesa di Lussemburgo, costruita dal 1613 al 1621, è notevole la ri-

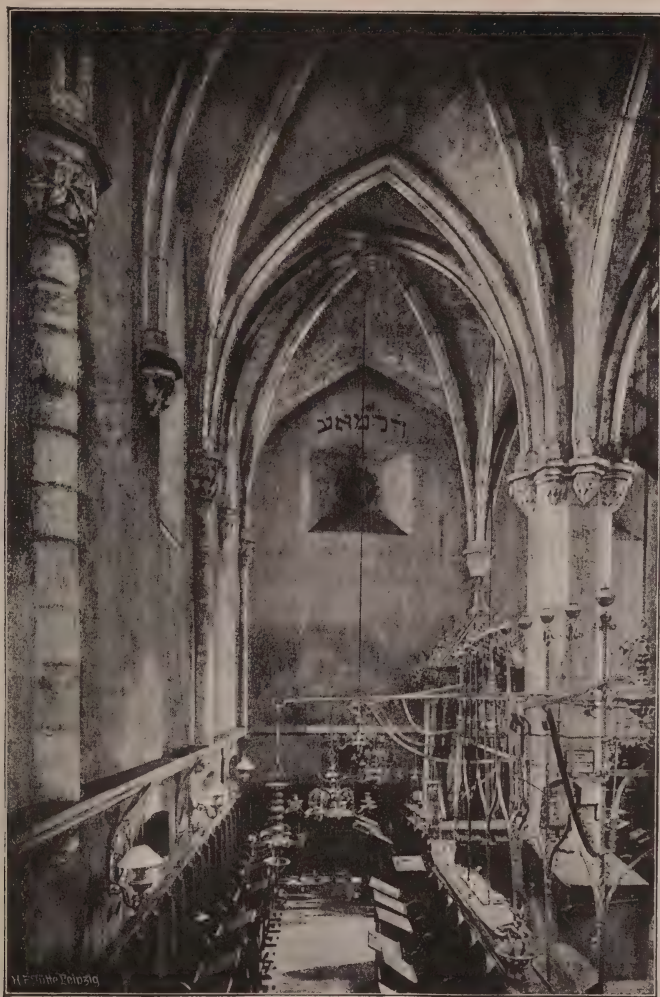



Fig. 474. Interno della Sinagoga di Praga.

duzione di forma dell'ambulacro del coro e della corona di cappelle; il piano è quello di una sala a tre navate (fig. 471) sotto un solo tetto; le vôlte delle navate, a crociera ed a costoloni, e le vôlte stellate delle cappelle, sono in tutto conformi alle regole gotiche. Sommamente pittoresca, veduta dalla parte del coro, è la chiesa dei Gesuiti a S. Omer (fig. 472), costruita dal 1615 al 1636. Anche le torri della chiesa dei Gesuiti a Courtray (1607-1611) sono informate al tipo gotico. Nelle chiese di un ordine religioso che aveva a Roma i suoi modelli architettonici di stile affatto diverso, non è meraviglia che al gotico si frammischino elementi proprii del Rina-

scimento; nondimeno le chiese gesuitiche del Belgio nella costruzione, nel sistema, nelle forme principali sono vere creazioni gotiche, ma di un gotico invecchiato e incapace di ulteriore progresso. Pare che siffatto stile abbia avuto nel Belgio una certa popolarità; infatti è adoperato anche in chiese di altri ordini religiosi, ad esempio in quella dei Benedettini inglesi a Douai (1607). Con molta accortezza i Gesuiti sep-

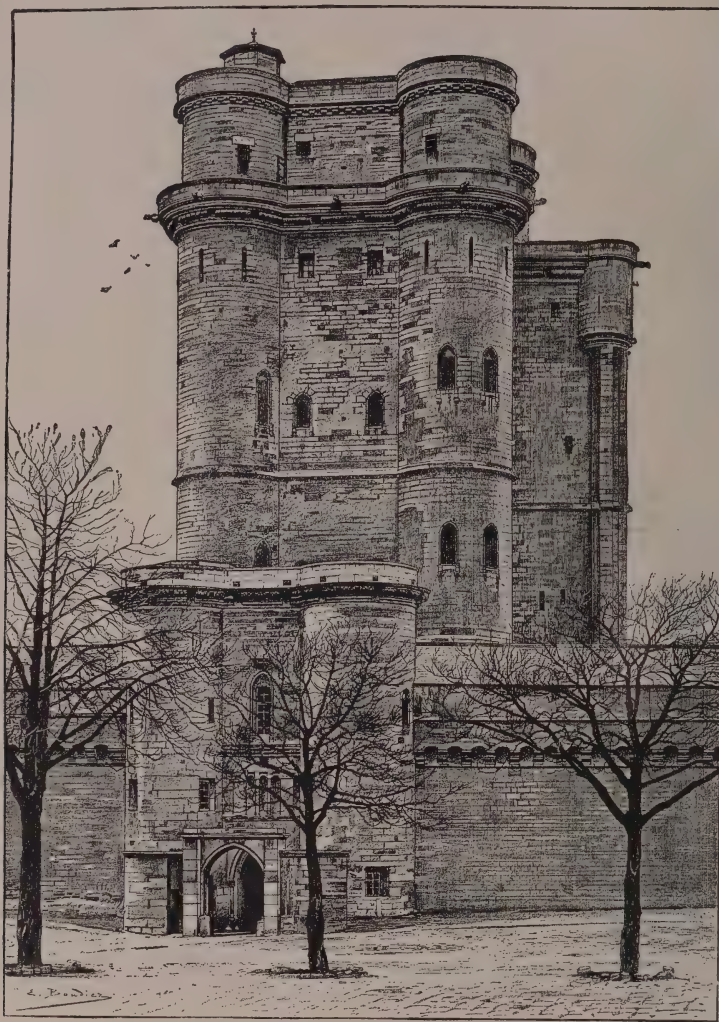



Fig. 475. Il mastio di Vincennes. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

pero in certi casi adattare questo gotico serotino alle consuetudini e alle tradizioni locali. Di ciò si ha una prova nella chiesa che costruirono a Colonia dal 1618 al 1629 (fig. 473), con pilastri molto svelti e con un sistema di vôlte a rete che rivelano una perfetta conoscenza delle regole costruttive dello stile gotico.

Sinagoghe. Le sinagoghe del Medio Evo si attennero di preferenza alla pianta a due navate, come si vede nella sinagoga di Worms, del secolo XII, e in quella celebre

di Praga (Alt-Neusynagoge), rifatta a nuovo dal 1338 al 1350 (fig. 474), secondo un concetto costruttivo che si ritiene derivato da una più antica sinagoga della città. Anche la sinagoga nel quartiere ebraico di Cracovia (Kasimir), opera del secolo XIII, è una lunga sala con sei vôlte a crociera sostenute da svelti pilastri.

Architettura gotica civile - Castelli. Oltre che nelle chiese e nei conventi, l'architettura gotica ebbe campo di esplicarsi nelle abitazioni dei principi e dei nobili, ossia nei castelli. Le condizioni e le difficoltà del terreno, che variavano da un caso all'altro, non consentivano un tipo uniforme, anzi stimolavano l'ingegno degli architetti

Fig. 476. Castello di Eltz.
(Fotog. del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

a cercare nuovi accorgimenti per risolvere i problemi costruttivi proposti dalla natura del luogo e dalle idee particolari di chi faceva fabbricare. Ci sono molti castelli che si possono riunire in un gruppo, perchè hanno certi caratteri comuni, cioè un mastio poderoso in situazione centrale, per la difesa estrema, ed una o più costruzioni avanzate, dalla parte dove era da temere il primo assalto nemico. Le mura merlate, le strade di ronda, le porte munite e le torri staccate, erano mezzi difensivi coi quali si procurava di contrastare al continuo perfezionarsi dei mezzi offensivi. Se si pensa alle innumerevoli e gravissime difficoltà che si incontravano nel procurarsi il materiale da costruzione e nel trasportarlo in luoghi di accesso molto malagevole, si deve conchiudere che i costruttori di questi castelli erano molto esperti nell'arte loro. Nella disposizione generale e nella distribuzione degli ambienti si vede utilizzata con

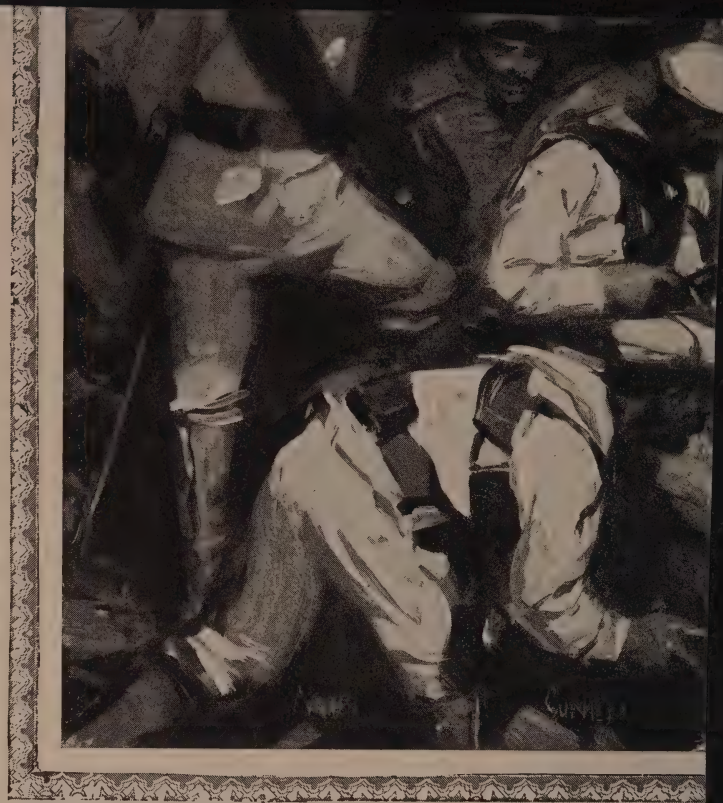
grande ingegnosità l'area fabbricabile, e certi ambienti per vastità e bellezza non sono inferiori alle sale degli edifizi romanici.

Nel castello la parte più cospicua ed interessante sotto l'aspetto costruttivo è sempre il mastio (*donjon*, *Berchfrit*), il quale variava di situazione secondo che era destinato a servire di vedetta o di rifugio in caso di estrema difesa. Di regola soltanto

Fig. 477. Il Louvre a Parigi.
(Miniatura del « Libro d'ore » del duca di Berry. Parigi).

il pianterreno, e talora anche il primo piano, erano coperti a vôlta; gli altri piani erano a soffitto. Il tetto, ora conico, ora in forma di padiglione o di sella, aggiungeva bellezza pittoresca all'edifizio. Il mastio per lo più era congiunto al palazzo del signore mediante un corpo di fabbrica torriforme che serviva anche di abitazione, e talora, come il mastio, era afforzato da torricelle angolari (fig. 475). Nel palazzo del signore la parte di maggior pregio architettonico era di solito una grande sala a vôlta; ma l'edifizio più riccamente ornato era la cappella, ora addossata al palazzo, ora isolata, spesso con un bel coro sporgente con cappellette o ghimberghe dalla

AN ILLUSTRATION IN "THE MOST BEAUTIFUL BOOK IN THE WORLD": OCTOBER. (LE LOUVRE) FROM "LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY," BY POL DE LIMBOURG AND HIS BROTHERS.

AN ILLUSTRATION IN "THE MOST BEAUTIFUL BOOK IN THE WORLD": JUNE (LE PALAIS ET LA SAINTE CHAPELLE) FROM "LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY," BY POL DE LIMBOURG AND HIS BROTHERS.

THE ENEMY FROM THE DESERT: TURKISH SKIR

OF ITALIAN SAILORS ON LA

The Turkish troops, having retired from Tripoli into the interior, soon ma

INST AN ITALIAN OUTPOST: UNDER THE SHOTS

ITALIAN WAR-SHIPS AT SEA.

ng of shells and star shells from the blockading war-ships. The censorship is

front that it is now well-nigh impossible for descriptive details of movements

massa della fabbrica. Le sale del palazzo e la cappella erano abbellite da pitture murali, e in via d'eccezione, come a Karlstein, con incrostazioni di pietre dure. Le finestre, sia nel gotico perfetto che nel tardivo, per lo più erano bifore o trifore, con archi acuti che si vennero col tempo trasformando in archi a cortina od a schiena d'asino. Nel palazzo e nella sala a pianterreno del mastio c'erano grandi camini, con vaste cappe rotonde o rettilinee, sostenute da mensole, modiglioni o colonnette di pietra, e più tardi ornate di stemmi dipinti. In Francia erano preferiti i camini che formavano un solo corpo avanzato, dalla base al sommo della cappa. C'e-

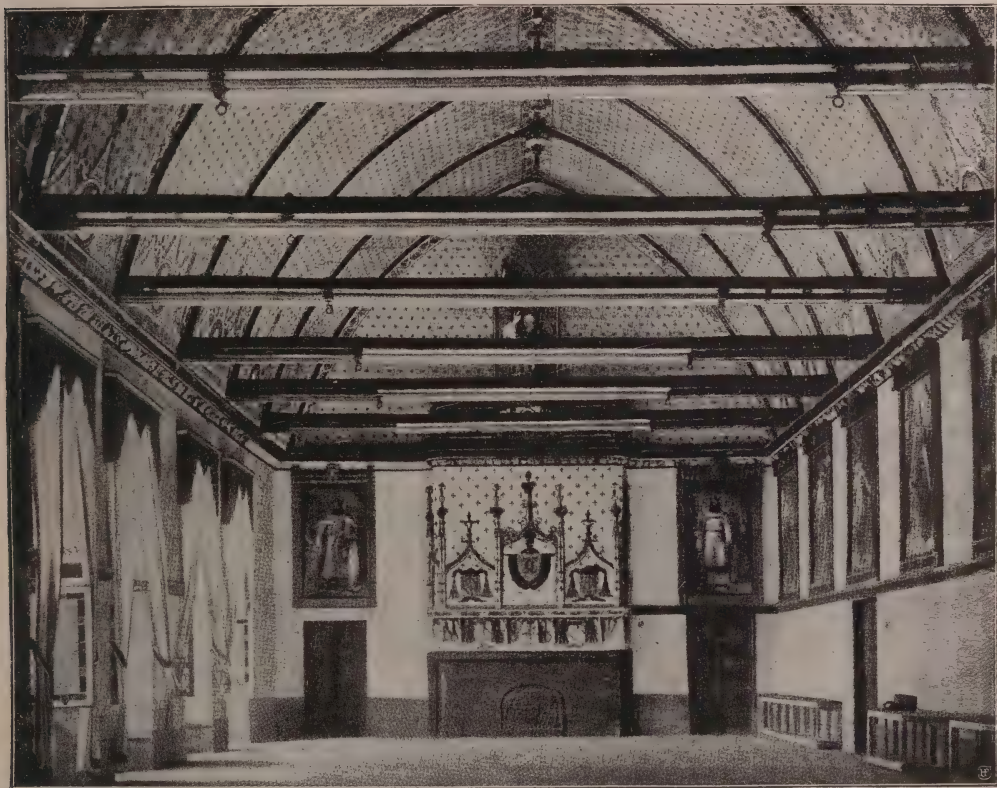



Fig. 478. Sala nell'episcopio di Reims.

rano anche dei castelli abitati da parecchi consorti o comproprietarii, ciascuno dei quali vi aveva la propria casa, avendo in comune le porte, i baluardi, il pozzo, il mastio e la cappella; se ne ha un esempio nel bellissimo castello di Eltz (fig. 476) nella regione della Mosella, che in un solo recinto contiene quattro case e due cappelle. I castelli che sorgevano al piano cercavano difesa nelle acque, in isolette naturali od artificiali, circondate da fossi, stagni, canali o bracci di fiumi.

Castelli e palazzi in Francia. Cresciuto col tempo l'amore del lusso e delle agiatezze, anche i castelli si abbellirono e divennero vere opere d'arte. L'antico Louvre, per opera di Filippo Augusto, e maggiormente di Carlo V, fu trasformato in un insigne edifizio, del quale non rimane oggi che la *Sainte-Chapelle;* ma delle

altre parti possiamo farci un'idea da alcune miniature (fig. 477); senza dubbio il Louvre, colle sue molte torri, colle mura merlate, collo scalone ideato da Raimondo du Temple, colle sale di abitazione e di ricevimento fastosamente ornate, doveva avere un aspetto di grandezza e di regale magnificenza. I danni del tempo non hanno diminuito l'effetto grandioso del Palazzo dei Papi in Avignone, nel quale si ammirano ancora le cappelle e la sala del Concistoro, opere tra le più insigni del secolo

Fig. 479. Palazzo sinodale a Sens.

XIV. Poderosi torrioni, somiglianti a quelli di Avignone, fiancheggiano il castello di Pierrefonds e quello del re Renato d'Angiò a Tarascona, aggiungendo bellezza pittoresca alla fabbrica, della quale il corpo più poderoso, come nella maggior parte dei castelli, è il mastio. Nel castello di Vincennes (fig. 475) Raimondo du Temple diede al mastio una forma nuova: invece del torrione rotondo, quale si vede a Coucy, fece una torre quadrata afforzata agli angoli da torricelle rotonde; lo stesso motivo è trattato con libertà anche maggiore nel mastio del castello di Septmonts, sorto nel secolo XV. Nelle torri di Vincennes sono pure da ammirare alcune bellissime sale a vôlta, del tempo di Carlo V. Nel palazzo arcivescovile di Reims è degna di at-

tenzione e di studio la vasta sala, con un'alta vôlta a botte costruita di legno, e con un camino ornato di stemmi e di motivi gotici (fig. 478). Un modo più libero di trattar la muratura si vede già nel secolo XIV nella magnifica sala del Palazzo di Poitiers. Come esempio notevolissimo della struttura esterna di siffatte sale è da ricordare la sala sinodale di Sens (fig. 479), con bellissime finestre aggruppate e col tetto preceduto da una merlatura. Nell'episcopio di Reims c'è anche una doppia cappella, del 1230, della quale il vano superiore è una meraviglia di sveltezza e di nobile eleganza; nella disposizione essa rassomiglia alla Santa Cappella di Parigi.

Fig. 480. Hôtel de Sens a Parigi.

Nel castello di Blois, rifatto sotto Luigi XII e Francesco I, la cappella è ancora di stile gotico schietto, ma nella decorazione già appare quasi un compromesso col nuovo stile. Nulla più rimane dei diciasette castelli del duca Giovanni di Berry (m. 1416), grande promotore di costruzioni; questi castelli facevano l'ammirazione perfino dei magnifici e prodighi duchi di Borgogna. La casa di Jacques Coeur, tesoriere di Carlo VII, a Bourges, sorse circa la metà del secolo XV; essa ci offre un bell'esempio della graduale trasformazione del castello in palazzo. Da un portone a vôlta, sopra il quale c'era la cappella, si entrava nel cortile quadrato, chiuso da ogni lato da corpi di fabbrica, alcuni dei quali a logge. Torricelle contenenti le scale, altre torri più massicce, e frontoni ornati davano bellezza e varietà alle facciate, più

Fig. 481. Hôtel de Cluny a Parigi.

ricche verso il cortile che non verso l'esterno. I grandi dignitari ecclesiastici tenevano molto ad avere una decorosa abitazione nelle capitali di provincia dove avevano giurisdizione. Tristano di Sallazar, che come arcivescovo di Sens era anche metropolita

Fig. 482. Castello di Caernarvon. (Uhde).

di Parigi, si fece costruire in questa città, dal 1475 al 1519, il palazzo detto Hôtel de Sens (fig. 480), con torri e pinnacoli che producono un bell'effetto pittoresco. Ma per unità di concetto ed eleganza di architettura questo palazzo è superato dal ce-

Fig. 483. Sala di Hampton Court.

lebre Hôtel de Cluny (fig. 481), condotto a compimento dopo il 1480 da Giacomo d'Amboise, abate di Cluny e vescovo di Clermont.

Castelli inglesi. In Inghilterra esiste ancora buon numero di castelli e rocche medioevali; le mura merlate e le belle torri del castello di Caernarvon (fig. 482), e il minaccioso castello di Conway, costruito nel 1282 da Enrico di Elreton, ricordano

i tempi di Edoardo I; anche le pittoresche rovine del castello di Stokesay presso Ereford appartengono al secolo XII. Il castello di Warwick ha una maestosa facciata ed un leggiadro cortile; non meno belli sono i cortili dei castelli di Durham e di Naworth presso Carlisle, che sono di stile gotico tardo; dello stesso stile è l'episcopio che sorge accanto alla cattedrale di Wells. Fino dai tempi più antichi le grandi sale dei castelli inglesi, alte fino al tetto, costituivano il nucleo dell'edifizio; nel secolo XIII al semplice soffitto di legno si cominciò a sostituire quegli artistici soffitti centinati a mensole pendule, che finiscono col divenire un vero carattere nazionale dell'architettura inglese nell'ultimo periodo gotico, e si vedono ancora nella grande sala di Hampton Court (fig. 483), costruita nel cosidetto stile Tudor nel 1536, opera degna di studio sia per la distribuzione dello spazio che per la forma della copertura.

I castelli in Austria ed in Germania. In qualche raro caso i castelli tedeschi sono costruiti sul modello francese. Così Carlo IV, educato alla Corte di Francia e marito di una principessa francese, nel 1333 intraprese a rifare il castello di Praga a somiglianza dei castelli reali francesi. Dell'opera di Carlo IV più nulla rimane, ma nella parte più antica dello stesso castello di Praga si ammira ancora la sala di Ladislao (fig. 484), opera di Benedetto Rieth, compiuta nel 1520 e per lungo tempo ritenuta come una delle meraviglie del mondo. Senza dubbio in questa sala risolse felicemente il problema costruttivo, e creò un ambiente solenne, comodo, e capace di una grande folla, in caso di ricevimenti. In questa sala è evidente che i costoloni della vôlta, che è di sezione semicircolare, non hanno funzione statica, ma puramente ornamentale. Il castello di Karlstein in Boemia (fig. 485), fabbricato dal 1348 al 1365, che doveva servire a custodia dei gioielli e delle reliquie di proprietà della corona imperiale, somiglia in qualche parte al Palazzo dei Papi in Avignone. Alcune camere e cappelle, che già erano adorne di rivestimenti di pietre preziose, solo in parte conservati, furono ancora abbellite da pitture murali e da tavole dipinte, che si vedono tuttora al loro luogo. A dare un'idea della magnificenza dei castelli austriaci basta citare quello di Frauenstein e di Hoch-Osterwitz in Carinzia, dalle alte torri, di Hohen-Salzburg, di Seebenstein, di Rappottenstein, i molti castelli del Tirolo, e le gemme di questo genere d'architettura sparse lungo il Reno. Dell'ingegnosità degli architetti nel trarre partito delle condizioni particolari del luogo sono documento il castello di Wildenstein sul Danubio e quello di Fleckenstein in Alsazia. Nel secolo XIII non si pensava che a collocare senza ordine prestabilito vari edifizi dentro una cerchia di mura; di ciò è un esempio il castello di Marburgo (fig. 486), nel quale le parti più vistose e più ornate sono, come al solito, la cappella e la sala di cerimonia; ma nello stile gotico più tardo si vede già la tendenza ad un concetto più organico. Questo problema fu risolto in modo lodevolissimo dal maestro Arnoldo di Vestfalia nel castello Albertino a Meissen, cominciato nel 1472 (fig. 487), posto accanto alla bellissima cattedrale, in amena situazione che domina la valle dell'Elba. La disposizione dei vari locali in un'area ristretta, la forma delle due sale e della cappella, la scala opportunamente collocata in una torre prominente dalla facciata, sono altrettante trovate ingegnose ed originali. Sopra le vôlte a costoloni, di forme svariatissime, c'è ancora un sistema ottimamente studiato di cellette ad angolo acuto. Le ampie finestre sono allineate con una regolarità insolita nei

castelli, e dànno all'interno luce abbondante ed uniforme; i loro archi a curve spezzate od a cortina sono una concessione allo stile sassone. In queste bellissime residenze principesche si rivela l'architetto che domina come vuole la massa della fabbrica; non c'è più l'angustia e la pesantezza dei castelli del Medio Evo; l'artista agisce liberamente, infonde nella costruzione un alito di vita, e con mezzi in apparenza antiquati ottiene effetti nuovi di maestà e di unità, che raramente si ripetono in altri periodi della storia dell'arte.

Castelli dell'Ordine Teutonico. L'esempio più bello di quell'architettura castellana che accoppia la massiccia robustezza delle opere settentrionali alla fervida

Fig. 484. La sala di Ladislao nel castello di Praga.

fantasia meridionale è il castello di Marienburg nella Prussia occidentale (fig. 488), costruito dall'Ordine Teutonico; esso è la vera e degna sede di quella corporazione che aveva insieme del monastico e del cavalleresco. Sorto circa il 1280 secondo il tipo degli altri castelli dell'Ordine in Prussia (Rheden, Lochstedt, ecc.), i quali constavano di varie fabbriche disposte intorno ad un chiostro centrale a due piani, Marienburg nella sua forma primitiva non comprendeva che il castello superiore, il convento ed un fortino avanzato. Nel secolo XIV il castello superiore subì varie aggiunte e modificazioni. Sul lato meridionale si costruì una sala di convegno per i cavalieri con vôlta sostenuta da tre pilastri, ed il refettorio su cinque pilastri; sul lato settentrionale sorsero la chiesa dedicata alla Madonna, sotto la quale c'era la cappella di S. Anna, e la sala capitolare con vôlta stellata, sostenuta da tre svelti pilastri di granito. Nell'ala a levante erano i dormitori, a ponente le camere dei

Fig. 485. Castello di Karlstein in Boemia.

dignitari dell' Ordine. Verso la metà del secolo XIV, essendo stata trasportata sin dal 1309 la sede del Gran Maestro da Venezia a Marienburg, si riconobbe necessario ingrandire la fabbrica, e il fortino avanzato divenne il centro della nuova costruzione, e si elevò più in là un altro fortino. Sul lato di ponente del castello di mezzo, essendo a capo dell'Ordine Winrico di Kniprode (1351-1382), fu costruito un palazzetto pel Gran Maestro (fig. 489), nel quale sono specialmente da ammirare i due refettori

Fig. 486. Castello di Marburgo. (Hartung).

(d'estate e d'inverno), e la sala delle feste, con ardite vôlte a foglie di palma sorrette da svelti pilastri (fig. 490). Ma il pregio pel quale è famoso il castello di Marienburg è la maestrìa colla quale i costruttori dominarono ed ordinarono la poderosa mole muraria. Non si conoscono gli architetti di questo edifizio nè degli altri che sono sparsi negli antichi dominii dell'Ordine, ma è fuor di dubbio che gli stessi cavalieri teutonici vi collaborarono, contribuendo allo sviluppo di una feconda e geniale scuola

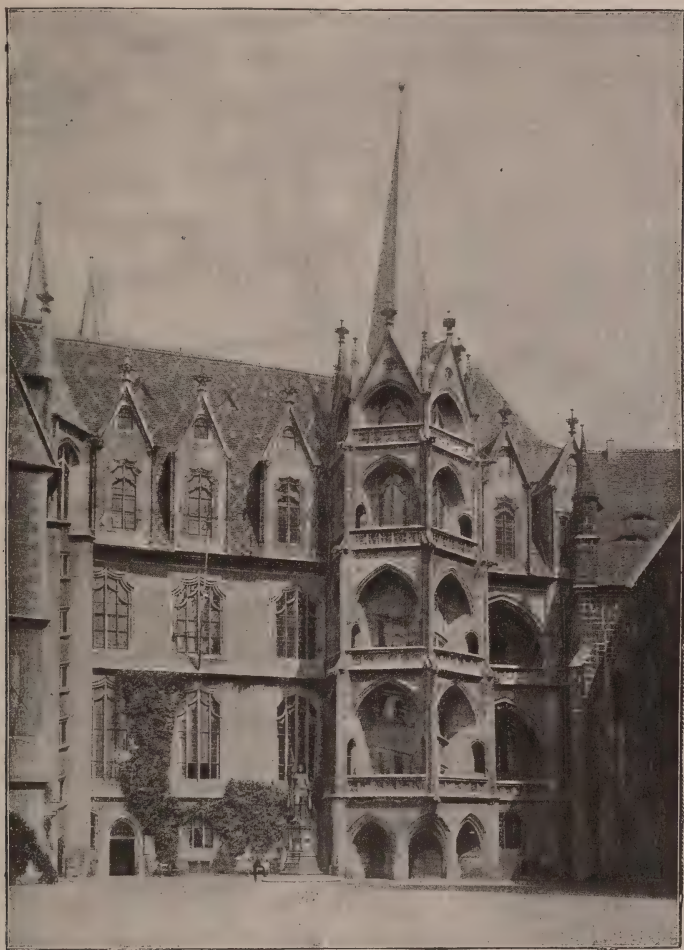



Fig. 487. Cortile del castello Albertino a Meissen.

architettonica, che fin dalla seconda metà del secolo XIII già adoperava la vôlta stellata. Le estese relazioni dei cavalieri, i quali molto probabilmente conobbero anche i progressi della tecnica laterizia nella Siria e nella Mesopotamia, introdussero dalla Sicilia motivi arabo-normanni, e motivi gotici primitivi dalla regione del Reno. La plastica del mattone è molto perfezionata; oltre ai comuni mattoni fatti collo stampo, ce ne sono di quelli più grandi, che prima di esser cotti nella fornace furono seccati all'aria e lavorati a scalpello come conci di pietra; in questo modo gli ornati acquistano una straordinaria finitezza e precisione.

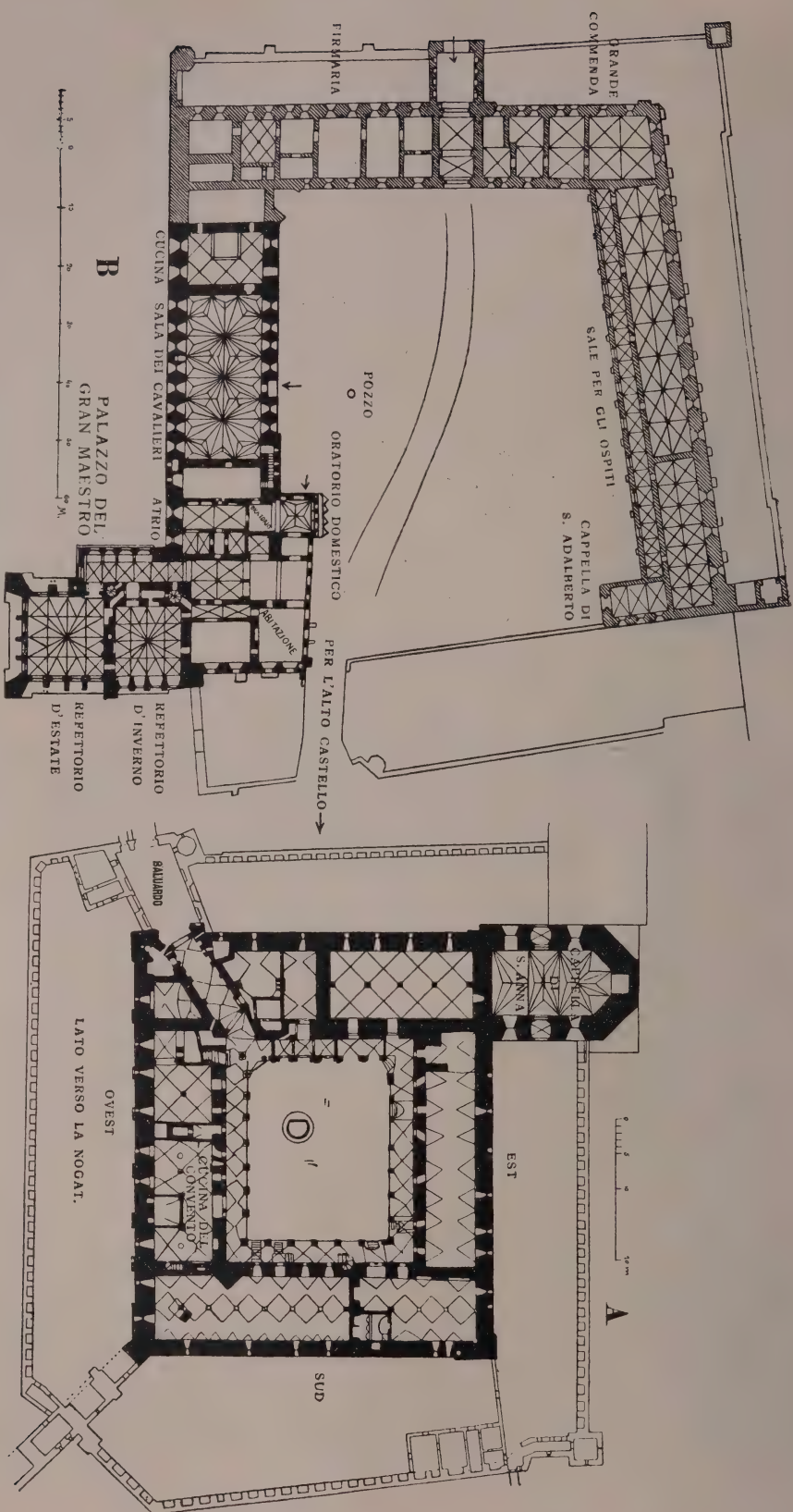



Fig. 488. Pianta del Castello superiore (A) e del Castello medio (B) di Marienburg. (Steinbrecht).

Fig. 489. Particolare dell'abitazione del Gran Maestro nel castello di Marienburg.
(Da una fotografia del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

Fig. 490. Refettorio nel castello di Marienburg.
(Da una fotografia del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

Fig. 491. Cinta fortificata di Carcassona. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

Architettura borghese. Pure ammirando il castello Albertino, quello di Marienburg e gli altri castelli prussiani della stessa famiglia (Thorn, Heilsberg, Marienwerder), dobbiamo riconoscere che l'architettura civile del tardo Medio Evo fece le sue migliori prove non già in questi castelli, ma negli edifizi delle città, dove

Fig. 492. Torre pentagona, scuderie imperiali e Luginsland a Norimberga.

la borghesia salita ad alto grado di ricchezza e di potenza offriva all'arte occasione di creare opere poderose, con molta maggior varietà di temi.

Pianta e configurazione delle città. Nell'organismo delle città, oltre alla chiesa ed al castello, che costituiscono il nucleo intorno al quale si vengono addensando le abitazioni, è da considerare la piazza del mercato. Essa viene ad essere quasi il cuore dell'aggregato, che, dapprima irregolare, poco a poco vien conformandosi ad un piano prestabilito; il mucchio di case venute su fortuitamente come in un villaggio, diventa una vera città, di cui il piano è subordinato ad un'idea. Nel secolo XIII prevale nella città la pianta circolare od ovale, avente nel mezzo la piazza del mercato per lo più quadrata, alla quale mettono capo quattro vie provenienti dalle quattro porte principali. Secondo il modo di coincidenza delle strade secondarie colle maggiori, e secondo la forma degli isolati che ne risultano, abbiamo piante rotonde con divisioni a mo' di meridiano, con divisioni ad angolo retto, o piante rettangolari suddivise in rettangoli; come nelle città antiche, così nelle medioevali, si vede il progressivo trasformarsi dell'irregolarità arbitraria in regolarità geometrica. Nella pianta di Magdeburgo, città che sorse nella seconda metà del secolo XII, si vedono tuttora le linee del piano rettangolare delle città romane, originate dagli accampamenti. Così la pianta delle città è come un documento monumentale della loro storia. Le accidentalità del terreno, le vie preesistenti, l'adattamento ai caratteri fisici del luogo, le successive ampliazioni e modificazioni obbligarono i costruttori a violare in molti casi le leggi della regolarità, e diedero origine a forme nuove e sommamente pittoresche; così nelle città sorte più tardi per opera di Tedeschi in territorio slavo, le strade al loro sbocco agli angoli della piazza del mercato si restringono circa della metà, il che allunga la prospettiva dei lati della piazza e le dà l'aspetto di un grande cortile chiuso. Il mercato era il centro dei commerci e dei mestieri, la sede dei tribunali e delle adunanze popolari. I lati erano occupati dalla chiesa, dal palazzo comunale, che era sede non soltanto dell'amministrazione e della

Fig. 493. Porta di Uengling a Stendal.

giustizia, ma anche degli affari e delle feste pubbliche, della casa parrocchiale, della pesa pubblica, dell'arsenale ecc. Col tempo e coll'ingrandirsi della città si destinarono nuove aree a mercati speciali, della legna, del fieno, dei cavalli ecc.; in Germania come in Italia gli artigiani delle varie arti abitavano in una sola strada, come attestano le denominazioni tuttora esistenti in alcune città (via degli Orefici, dei Tintori, degli Spadari ecc.). Gli Ebrei erano relegati nel loro ghetto, chiuso da porte, ed ivi avevano i loro luoghi per i giudizi e per i divertimenti, le scuole, i bagni, l'ospedale ed il cimitero.

Contro gli assalti nemici le città, oltre alla frequente protezione di un castello,

Fig. 494. Porta di S. Severino a Colonia.

erano difese da vaste cerchia di mura, che nel secolo XIII in molte città sono elevate e rafforzate, con più larghe strade di ronda sorrette da mensole o da pilastri, con rivellini, speroni e torricelle. Verso la metà del secolo XIV le armi da fuoco costringono le città a rifare addirittura le loro fortificazioni, con nuovi concetti difensivi, scavando nuovi fossi ed approfondendo ed allargando gli antichi, innalzando nuove torri e costruendo porte formidabili, in forma di torrioni. A Carcassona in Francia (fig. 491) ed in Germania a Rothenburg sul Tanber, a Dinkelsbühl ed a Tangermünde si vedono tuttora queste forti cerchia di mura merlate, con torri situate nei luoghi più opportuni alla difesa.

Porte e torri delle città. Come il Palazzo del Comune, così le torri e le

porte fortificate sono un simbolo della potenza e dell'orgoglio delle libere città. L'idea della torre piacque sommamente alla fantasia inventiva del tardo Medio Evo; infatti in nessun tempo sorsero tante torri come in questo; alla torre si assegnava la parte migliore dell'area fabbricabile, ed oltre alle più comuni forme rotonde o quadrate, se ne facevano anche di forme insolite (fig. 492). Non di rado nella costruzione delle torri si oltrepassava la giusta misura; la varietà delle membrature e dei coronamenti finì col farne una parte ornamentale dell'edifizio. L'occasione si presentava facile anche nelle torri erette a difesa dei ponti. Le porte delle città, alle quali la torre serviva di protezione, appunto dalle torri acquistavano bellezza e varietà. La forma più semplice è la torre sovrastante all'arco della porta, la qual torre poi, come si vede a Stendal nelle porte di Uengling (fig. 493), sorta nel 1436, e di Tangermünde, riceve una membratura ricca e variata. L'idea del torrione, quale si vede a Colonia nella porta di S. Severino (fig. 494), è ripetuta nelle porte di Pyritz, di Königsberg e di Tangermünde. In luoghi più vistosi, come ad esempio nella torre del ponte della Città vecchia a Praga (fig. 495), le facciate furono decorate anche di sculture; l'esempio fu imitato nella stessa città nella torre detta delle Polveri, cominciata nel 1475. Oltre alla porta ad un solo torrione si vede spesso la porta fiancheggiata da due torri, a somiglianza della *Porta nigra* di Treviri. Questo tipo, già esistente nel periodo romanico, si mantenne per secoli in molti paesi, e se ne hanno esempi a Colonia (v. fig. 286), ad Heinburg, nella porta di Santa Croce a Bruges, sorta circa il 1297 (fig. 496), e nella poderosa porta di Holsten a Lubecca (fig. 497), costruita dal 1469 al 1476, di mattoni policromi, con una disposizione che ha riscontro in una porta di Beauvais e in un'altra di Stargard. Un'altra variante è la porta a tre torri, dove l'edifizio è dominato o dalle due torri laterali o da quella di mezzo; tali sono la porta di S. Pantaleone a Colonia, una delle porte di Basilea (*Spalenthor*) ed una di Bordeaux (fig. 498). Si hanno anche esempi

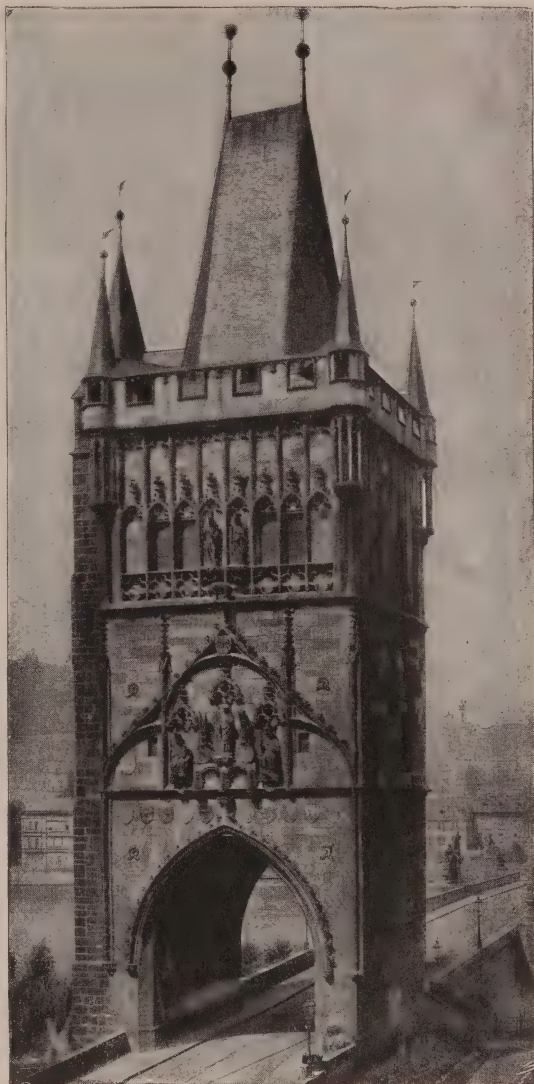



Fig. 495. La torre del ponte della Città vecchia a Praga.

Fig. 496. Porta di S. Croce a Bruges.

Fig. 497. Porta di Holsten a Lubecca.

di porte doppie, come quella del Reno ad Andernach e la porta di Germania a Metz (fig. 499) ed anche di veri fortini; in ciò è evidente l'intenzione di accrescere l'efficacia difensiva della porta. In alcune parti della regione dove prevale il mattone esso è adoperato per ottenere graziosi effetti decorativi, specialmente nei culmini; di ciò si ha un bell'esempio nella porta di Stargard a Neubrandenburg (Meklenburg-

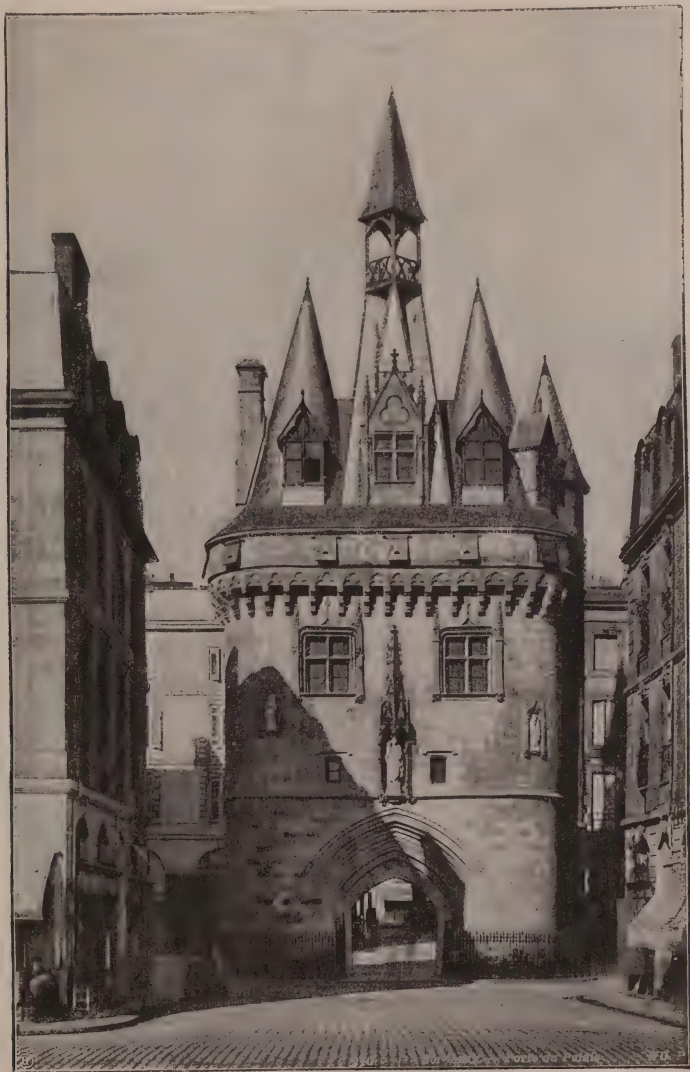



Fig. 498. Porta a Bordeaux.

Strelitz). Queste porte furono imitate anche in Polonia, ed un bel saggio di esse è la porta di S. Floriano a Cracovia, città dove si coronavano i re, eretta nel 1498 (fig. 500). Nella regione del mattone (Marca di Brandeburgo, Pomerania, Meklenburgo) le porte e le torri delle città sono fabbriche insigni per grandezza e ricchezza d'ornato. Nelle torri gotiche dell'ultimo periodo, costruite di pietra (Praga), la parte ornamentale non di rado è alquanto rozza.

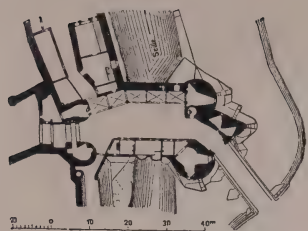



Fig. 499. La porta di Germania a Metz.

Il sistema fortificatorio dei castelli e delle città in qualche caso fu applicato anche alle chiese, aggiungendo ad esse un carattere pittoresco, come si vede nella chiesa di S. Leonardo presso Tamsweg, costruita dal 1421 al 1433 da Pietro Harperger di Salisburgo, ed anche meglio nel castello di Eisenerz.

Ponti. Sia per le comunicazioni che per la difesa la costruzione dei ponti era nelle città medioevali una cosa di somma importanza. I costruttori francesi diedero insigni prove della loro maestrìa; basti citare l'elegante ponte *de la Calendre* a Cahors, opera del secolo XIV,

Fig. 500. Il barbacane e la porta di S. Floriano a Cracovia. (Fot. I. Krieger, Cracovia).

con solidissime pile e torri opportunamente collocate a difesa della strada; in ciò i francesi furono maestri a molte altre regioni d'Europa. Nel 1333 per costruire un ponte sull'Elba presso Raudnitz in Boemia, oggi distrutto, fu chiamato da Avignone un maestro Guglielmo. Un altro ponte notevole in Boemia è quello di Pisek, ma il più celebre è quello del re Carlo IV a Praga, opera di Pietro Parler di Gmünd cominciata nel 1357. I ponti sono una delle bellezze di Praga; una insigne opera d'arte è il ponte della Città vecchia, ma di tutti il più pittoresco è quello che conduce al quartiere di Kleinseit, sulla sinistra della Moldava, preceduto da una testa di ponte turrita e merlata e da una casa per i gabellieri (fig. 501). Nel Belgio una delle più interessanti reliquie di ponti fortificati è il ponte del Trou a Tournai, ma molto più pittoresco e di forma più singolare è il ponte detto « Rabot » a Gaut, con tozzi torrioni rotondi ai due capi e con saracinesche mediante le quali si può sbarrare il corso del fiume Lieve (fig. 502).

Nell'interno delle città gli artisti avevano vasto campo di far le loro prove negli edifizi sia pubblici che privati. I palazzi del Comune e delle corporazioni, e talora anche i mercati, gareggiano di pregi artistici colle chiese; ciò avviene specialmente nel secolo XIV. Qui l'architetto non aveva da risolvere difficili problemi costruttivi: il pianterreno del palazzo del Comune per lo più si apre verso la piazza del mercato con una loggia ad arco acuto; il piano superiore è degnamente occupato da una vasta sala, coperta a vôlta od a soffitto di legname. La facilità della costruzione lasciava

Fig. 501. Ponte turrito di Kleinseit a Praga.

ampio campo all'architettura decorativa. Nei palazzi più antichi le finestre sono ornate con grande ricchezza, e gli spazi intermedii sono avvivati da tabernacoli e da statue; i palazzi più recenti si abbelliscono di frontoni, di veroni sporgenti e di torricelle angolari; l'ornato interno era opera delle altre arti, specialmente della scultura in legno. Assai spesso la decorazione interna fu eseguita in un periodo artistico posteriore a quello della costruzione del palazzo; il che tuttavia non nuoce all'unità dell'opera d'arte; le estreme forme del gotico hanno una così stretta affinità con quelle degli albori del Rinascimento, che la transizione è quasi impercettibile.

Palazzi comunali e mercantili nelle città fiamminghe. Le città fiamminghe sono la patria classica dei palazzi comunali e mercantili di stile gotico. Ivi

Fig. 502. Il « Rabot » a Gand.

al commercio ed all'industria abbondavano i mezzi per costruire magnifici edifizi; la borghesia, conscia ed orgogliosa della sua potenza, temprata nelle lotte contro i principi, voleva creare opere che simboleggiassero durevolmente i suoi trionfi. I palazzi del Comune si coronano di merli, e sopra di essi sorge superba una torre, il

Fig. 503. Le « Halles » di Ypern.

beffroi. In questo genere l'edifizio più antico sono le « Halles » di Ypern (fig. 503), vasta mole compiuta nel 1380; poco dissimile è la loggia dei mercanti di Bruges, dominata da un poderoso torrione; ma per eleganza di esecuzione è molto più ammirata la casa dei drappieri a Gand (fig. 504), cominciata nel 1425 da Simone van Asche. Nel 1387 fu cominciato il bellissimo palazzo comunale di Bruges (fig. 505), e tra il secolo

Fig. 504. La casa dei drappieri a Gand.

XV ed il XVI i palazzi di Brusselle, di Lovanio, di Gand e di Oudenarde.

È da ricordare anche, per l'eccelsa torre maggiore e le eleganti torricelle angolari, il palazzo comunale di Compiègne. Il palazzo di giustizia di Rouen (1493-1499) è senza dubbio pittoresco, ma sopracarico di ornamenti troppo disgregati; difetto che è reso più evidente, anzichè dissimulato, dalle cuspidi e dalle guglie poste sopra le finestrate (fig. 506).

Palazzi comunali in Germania. In Germania si ritiene che il più antico

Fig. 505. Palazzo del Comune e Cancelleria di Bruges.

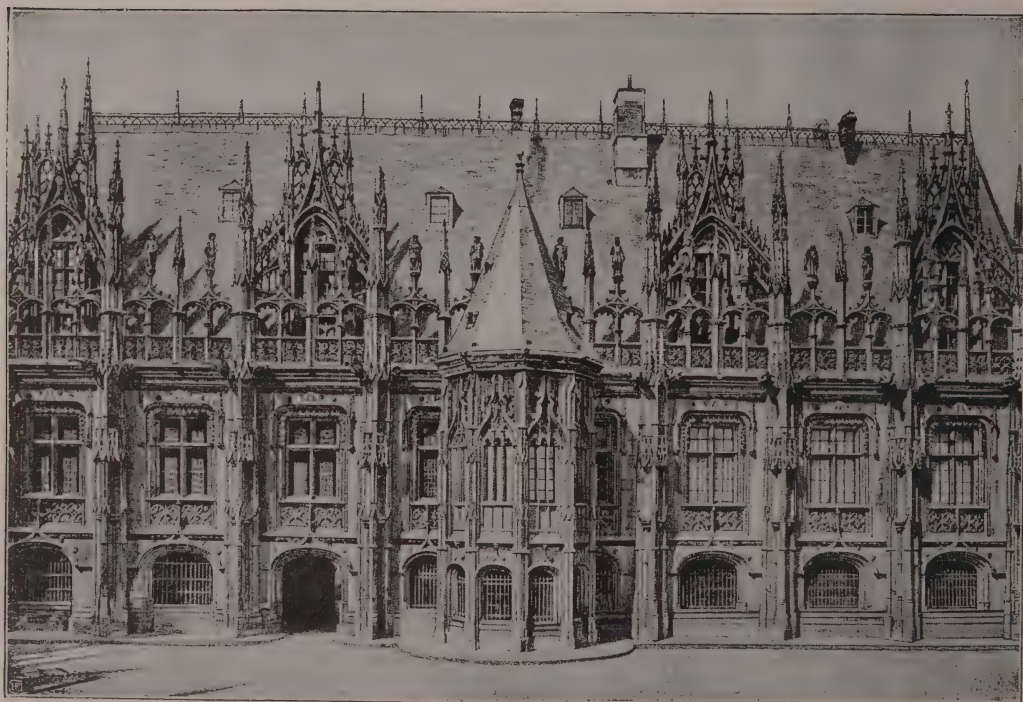



Fig. 506. Palazzo di giustizia di Rouen. (Da: Gonse, *L'art gothique*).

palazzo comunale di stile gotico sia il cosidetto « Grashaus » di Aquisgrana, con nicchie contenenti le statue dei sette principi elettori, fatto costruire circa il 1267 da Riccardo di Cornovaglia; nei secoli XIII e XIV tutte le regioni tedesche gareggiarono nel costruire palazzi comunali. I più magnifici sorsero nelle province settentrionali, massime nelle città anseatiche, dove per ragioni locali prevaleva la costruzione in mattoni, materia alquanto ingrata, che tuttavia non impedì agli architetti di ottenere bellezza e varietà, specialmente nelle facciate.

Il tipo iniziale dei palazzi del Comune in Germania è un edifizio che contiene

Fig. 507. Palazzo comunale di Minden.

una sala per le contrattazioni dei mercanti, un'altra per le adunanze dei cittadini, ed una loggia ad uso di tribunale; questo tipo è bene rappresentato dai palazzi di Dortmund e di Minden (fig. 507). Più tardi l'incremento delle città rese necessarie una sala per il Consiglio del Comune ed altre per i vari uffici amministrativi; al che si provvide con nuovi corpi di fabbrica, che liberamente continuarono e svilupparono il piano dell'antico palazzo. Così a Tangermünde (fig. 508) si costruì un edifizio contenente due sale, per gli scabini e per il Consiglio, e nel secolo XV vi si aggiunse una loggia aperta ad uso di tribunale, con annessa camera per i cancellieri. In simil modo è disposto il leggiadro palazzo comunale di Alsfeld (1512), nel quale il problema della costruzione a scomparti od a telai di legname è risolto in modo felice, superato soltanto dal palazzo di Oberlahnstein, di stile gotico tardo, e da quello di Duderstadt (fig. 509), sorto dal 1432 al 1528. La sala dei mercanti, quella delle adunanze dei cittadini e gli uffici amministrativi spesso erano in un solo

Fig. 508. Palazzo comunale di Tangermünde.
(Da fotografia dell'Istituto fotogrammetrico prussiano).

Fig. 509. Palazzo comunale di Duderstadt.
(Hartung).

Fig. 510. Palazzo comunale di Braunschweig.

Fig. 511. Palazzo comunale di Lubecca.

e vasto fabbricato rettangolare, come si vede nell'elegante palazzo comunale di Münster, e nel bel gruppo di edifizi che costituisce il palazzo comunale di Halberstadt, dove all'antica sala del Consiglio furono aggiunte dopo il 1398 una sala per i mercanti ed un'altra per le adunanze popolari. Il collegamento perpendicolare della sala delle adunanze colle sale del Consiglio produce verso la piazza del mercato il piano di una squadra, con angoli rientranti o sporgenti; del che si ha un bellissimo esempio nel palazzo del Comune di Braunschweig (fig. 510) dove al fabbricato preesistente fu aggiunta verso la metà del secolo XV una magnifica loggia a due piani con fine-

Fig. 512. Palazzo comunale di Thorn.

stroni nel piano superiore che arieggiano quelli delle cattedrali. Il palazzo comunale di Lubecca (fig. 511) consta di due corpi di fabbrica con in mezzo uno stretto cortile, ai quali nel 1400 fu aggiunta una sala da ballo, posta sopra la loggia del mercato, e dal 1442 al 1444 una nuova grande sala: questa disposizione fu assunta a modello in tutta la regione del Baltico, e si vede nella sua forma più organica a Stralsunda. Negli antichi dominii dell'Ordine Teutonico è da menzionare il grandioso palazzo comunale di Thorn (fig. 512), con quattro corpi di fabbrica intorno ad un cortile, tre dei quali erano aperti ai traffici, e nel quarto avevano sede la pesa pubblica, i soprastanti al mercato ed il tribunale. Nei piani superiori e nel torrione erano le cancellerie, la sala del Consiglio, quella delle adunanze dei cittadini, e gli archivi. La pianta quadrata con torre fu applicata ancora nel secolo XVI nei palazzi di Kulm e di Posen.

Fig. 514. Palazzo comunale di Würzburg.

Fig. 513. Cappella a torricella nel Palazzo comunale della Città vecchia di Praga.

Fig. 515. Casa dei mercanti a Strasburgo.
(Disegno di A. Koerttge. C. A. Bomhoff, editore).

In altri luoghi si provvide alle nuove esigenze con nuovi corpi di fabbrica, debolmente collegati al palazzo, in modo da produrre talora aggruppamenti molto pittoreschi; se ne hanno esempi a Ratisbona, a Hildesheim, a Norimberga, a Breslavia ed a Praga. Nel palazzo comunale della città vecchia di Praga, al pianterreno della torre è col-

Fig. 516. Altorilievo di Adamo Krafft sull'antica pesa pubblica di Norimberga.
(Fotogr. F. Schmidt).

Fig. 517. La torre « delle gru » a Danzica.

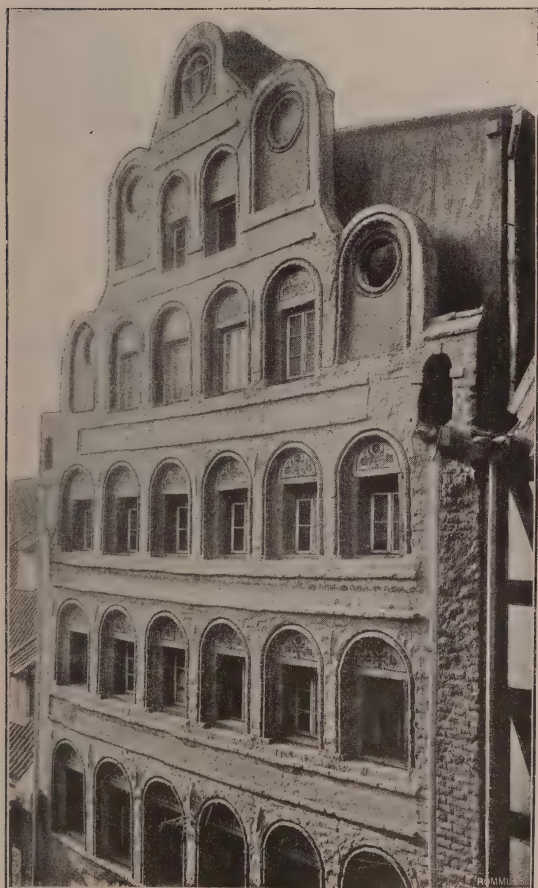



Fig. 518. Il granaio « dell'oca grigia » a Danzica.
(Fotog. R. T. Thur)

locato un antico orologio con ricchissimi ornati di stile gotico tardo; ma la maggior meraviglia è la cappelletta in forma di torricella sporgente da uno spigolo (fig. 513), compiuta nel 1381, vero gioiello dell'arte gotica. Nella lunga facciata del palazzo comunale di Aquisgrana (1358-1376), un tempo ornata da una fila di statue protette da baldacchini, e nell'ornato statuario del palazzo di Wesel, sorto circa il 1400, è evidente che gli artefici si attennero a modelli fiamminghi; lo stesso può dirsi della torre a cinque piani del palazzo di Colonia (1407-1414). In generale la torre non è una parte necessaria ed essenziale dei palazzi tedeschi, sebbene da certi esempi isolati, come la torre di Würzburg (fig. 514), costruita nel 1316, paia che gli architetti abbiano compreso fino dai primi tempi l'opportunità della torre per collocarvi l'archivio, il tesoro e la cappella. Ma nelle terre dell'Ordine Teutonico o dipendenti dal regno di Boemia non si ha quasi esempio di palazzo comunale che non abbia la sua torre.

Magazzini — Casa del misuratore del grano — Casa dei « Liberi navigatori »

Fig. 519. La riva delle erbe a Gand.

Nei palazzi della Marca di Brandeburgo prevale la policromia, inerente alla costruzione di mattoni; nel palazzo comunale di Breslavia, del secolo XV, si vedono

Fig. 520. La Biblioteca, già casa della Dogana, a Bruges.

imitate col mattone le forme costruttive proprie della pietra, conforme al costume della Slesia. I più ammirabili esempi di applicazione artistica del mattone sono forse i palazzi di Tangermünde e di Königsberg nel Brandeburgo orientale; il palazzo di Zerbst somiglia a quello di Breslavia, ma con forme più rozze. La facciata del palazzo di Tangermünde (fig. 508), con vaste finestrate a rosoni e fregi continui a traforo, è uno dei capolavori della costruzione di cotto; essa termina in alte cuspidi, secondo il costume del luogo e del tempo, ma in modo così squisitamente leggiadro da non temere alcun paragone.

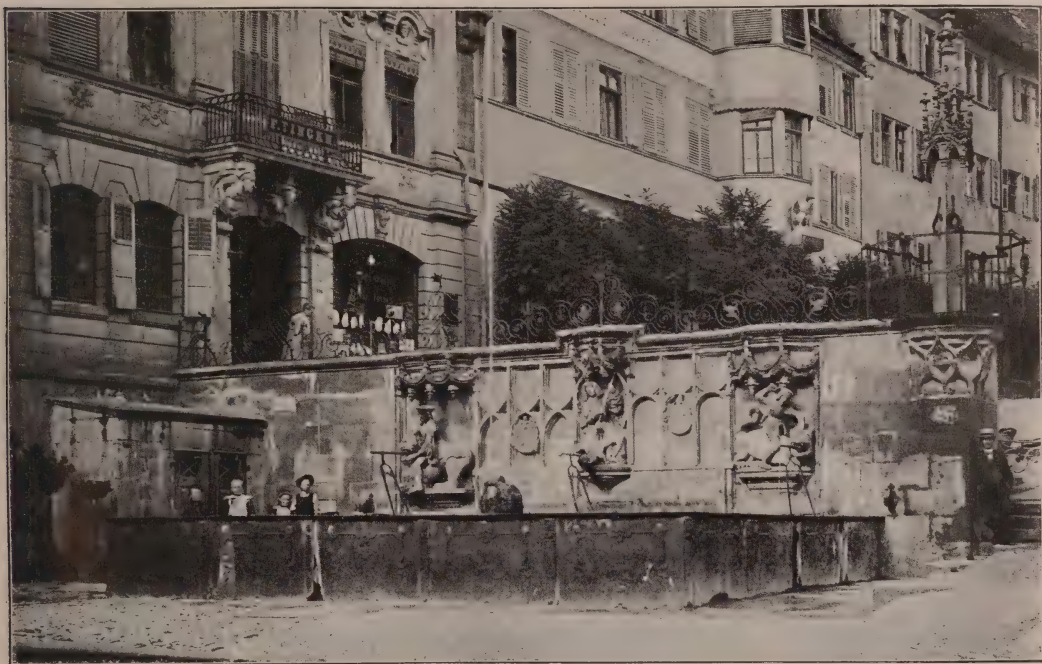



Fig. 521. La gogna a Schwäbisch-Hall.

Altri edifizi pubblici delle città. Dapprima la borghesia procurò di concentrare tutti gli uffici amministrativi nel palazzo del Comune. Ma col tempo si riconobbe la necessità di separare dal palazzo la casa dei mercanti, l'arsenale e la pesa pubblica, costruendo appositi edifizi. La casa dei mercanti per lo più fu costruita in forma di vasta sala, talora con camere annesse ad uso di magazzini per le varie mercanzie, come a Costanza (1388). Il nucleo dei mercati di Strasburgo è tuttora costituito dalla casa dei mercanti, costruita nel 1358 (fig. 515). Poco dissimile da questa era il mercato dei panni a Cracovia, cominciato nel 1399; ma l'esterno di esso, in seguito ad un incendio, fu totalmente rifatto in nuova forma nel 1555. Le città pensavano anche ai pubblici divertimenti; così a Colonia, probabilmente nel 1452, fu costruita una vasta sala da ballo (il *Gürzenich*), dove sopra due grandi camini sono figurate coppie di uomini e donne che ballano allegramente, come a simboleggiare la destinazione dell'edifizio. Per riporre il grano che il Comune riceveva a titolo di gabella, e quello che esso acquistava per provvedere alle carestie, era necessario costruire grandi granai; quello di Norimberga, costruito dal 1498 al 1502,

Fig. 522. Mercato delle carni ad Ypern.

Fig. 523. Ospedale dello Spirito Santo a Lubecca.

in occasione di una visita dell'Imperatore alla città fu adoperato anche per alloggiarvi i cavalli. In un altro granaio di Norimberga, detto la Maut, fu poi collocata anche una pesa pubblica; ma fino dal 1497 la città aveva costruito un edifizio per la pesatura, ornato da un notissimo altorilievo di Adamo Krafft (fig. 516). A Braunschweig nel 1534 fu cominciata la cosidetta « antica pesa » con annessi magazzini, che anche oggi è uno degli ornamenti della città, specialmente per il piano superiore costruito

Fig. 524. Cortile del Collegio Jagellonico a Cracovia. (Lepszy, Cracovia).

a telai. Presso le case dei mercanti ed i magazzini e lungo i canali che facilitavano il trasporto delle mercanzie si collocavano gru o consimili apparecchi elevatori, anche in appositi fabbricati in forma di torre; del che si ha un bellissimo esempio nella cosidetta « Torre delle gru » a Danzica (fig. 517), che serviva allo scarico dei grandi pezzi di legname ed a collocare gli alberi sulle navi. Nelle città commerciali si formò spontaneamente uno stile architettonico per i granai, nel quale con semplicità di mezzi, senza nulla togliere alla praticità della fabbrica, si ottennero talora effetti artistici notevoli (fig. 518). La facciata dei magazzini di Gand è del secolo XIII

Fig. 525. Il « Collegium maius » di Erfurt.

Fig. 526. « All Souls College » e chiesa di S. Maria a Oxford. (Uhde).

(fig. 519). Sulle sponde dei fiumi, come si vede ad esempio a Lubecca lungo l'Obertrave, siffatti magazzini o granai erano talora aggruppati in modo pittoresco. Alla riscossione dei dazi in molti luoghi si destinavano appositi fabbricati. La casa della Dogana a Bruges (fig. 520), costruita nel 1477, oggi serve di biblioteca; l'interno fu totalmente rifatto, ma nel leggiadro portichetto d'ingresso si vede ancora lo stemma di Pietro di Lussemburgo, direttore generale della Dogana. L'arte abbelliva perfino il luogo destinato alla gogna, dove per lo più si costruiva un colonnato; a Schwäbisch-Hall (fig. 521) si ha una eccezione; la gogna ivi è un rialto di pietra appoggiato ad un muro leggiadramente ornato, che fa quasi da scenario. A Ypern l'antico mercato delle carni serve tuttora all'uso a cui fu destinato; i piani inferiori di pietra sono ottimamente armonizzati coi piani superiori di mattoni (fig. 522).

Fig. 527. Biblioteca parrocchiale presso S. Andrea. Braunschweig. (Fotog. Giorgio Behrens, Braunschweig).

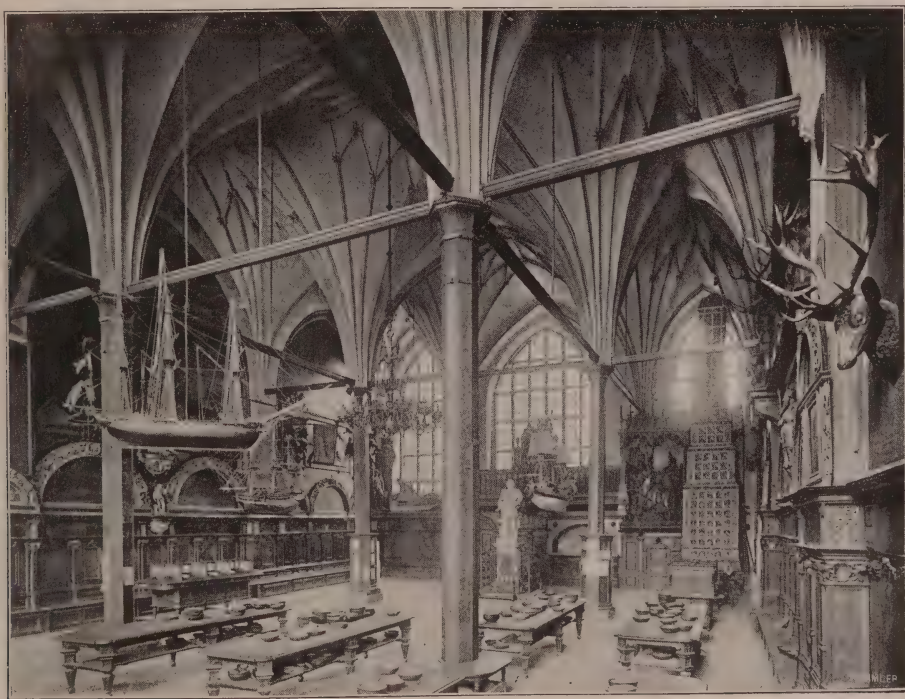



Fig. 528. Interno del Palazzo d'Artù a Danzica.

Ospedali. La borghesia non dimenticava i poveri ed i sofferenti; del suo spirito di misericordia sono prova le molte istituzioni di beneficenza e gli ospedali, taluni dei quali molto vasti. Un grandioso esempio di questi edifizi è l'ospedale dello Spirito Santo a Lubecca (fig. 523) con tre facciate a cuspide e cinque svelte torri. La chiesa

Fig. 529. Casa della Società dei marinai a Lubecca.
(Fotog. G. Nöhring, Lubecca).

dell'ospedale, in forma di sala, ornata di iconostasi e con resti di antiche pitture, è preceduta da un lungo ambulacro, con tetto a travatura scoperta, fiancheggiato da due file di celle. È notevole per la bellezza dei portici e dei frontoni l'ospedale di Beaune, fondato nel 1443 dal cardinale Nicola Rolin. L'ospedale di Cue sulla Mosella, fondato nel 1450, è costituito da un chiostro intorno al quale sono disposte tre sale a vôlta sostenute da pilastri, e le celle segnate dalle lettere dell'alfabeto. È da ri-

cordare anche, per la sua bellissima copertura di legname, l'infermeria detta della Biloque a Gand, opera del principio del secolo XIII.

Scuole. Dopo la fondazione dell' Università di Praga (1348) furono istituite in breve tempo varie altre scuole superiori, per le quali ci fu bisogno di nuovi edifizi. Del Carolinum di Praga, opera di Johlin Rotlew, destinato da Venceslao II all' Università nel 1383, non rimane che una elegante torricella angolare, simile a quella, più

Fig. 530. La casa già dei conciatori a Gand.

semplice, del Collegio Jagellonico di Cracovia. Quest'ultimo edifizio, del quale il vescovo Federico, in seguito ad un incendio, ordinò nel 1492 la ricostruzione, convenuta in cinque anni, è ancora conservato nella sua seconda forma (fig. 524): intorno al cortile corre un basso porticato a vôlta; negli ornamenti delle porte e delle finestre il gotico tardo si mescola alle prime timide forme del Rinascimento. Nel palazzo dell' Università di Erfurt, costruito sul principio del secolo XVI, gli archi delle finestre sono a curve convesse e contrapposte, forma caratteristica dello stile sassone (fig. 525). Nei Collegi annessi alle Universià inglesi lo stile gotico fu conservato per molto tempo. La facciata del Collegio di All Souls a Oxford (fig. 526), costruita circa il

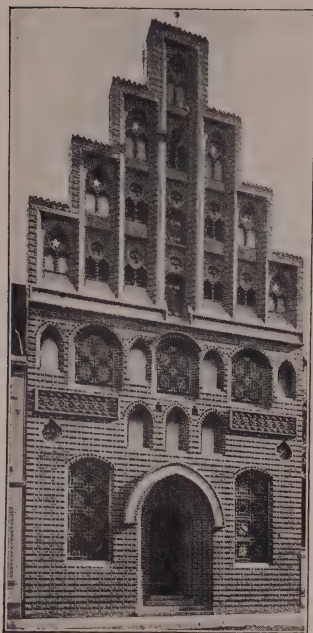



Fig. 531. Casa dei Fratelli calendarii a Luneburgo.

1440, è abbellita da un torrione merlato a tre piani, che sorge sopra il portone, e da due veroni sporgenti. È notevole l'ornato del portone e delle finestre del Collegio di Gesù (1497); ma molto più ricca è la decorazione della cosidetta Porta del Re nel Collegio della Trinità a Cambridge, costruita nel 1546, regnante Enrico VIII; la statua del re sotto un baldacchino, gli archi ciechi, gli stemmi, la merlatura concorrono a produrre un piacevole effetto. Le finestre del refettorio del Collegio di S. Giovanni a Cambridge, costruite dal 1595 al 1620, risentono ancora del cosidetto stile Tudor. Merita di essere ricordata la cosidetta « vecchia scuola » di Wismar (1300 circa), come il più antico edifizio ad uso scolastico. Come si sa, i manoscritti essendo molto costosi, una grande biblioteea era cosa rarissima; di conseguenza, alle biblioteche era sufficiente un modesto fabbricato con piccole camere; se ne ha un esempio nella Biblioteca parrocchiale presso S. Andrea a Braunschweig (fig. 527), costruita in forma di cappella e affatto disadorna.

Case delle corporazioni. Divenute ricche e po-

Fig. 532. La *Frauenhaus* a Strasburgo.

tenti, le gilde o corporazioni delle varie arti vollero avere le loro sedi, sia per l'amministrazione che per gli amichevoli simposii; era questione d'amor proprio per ciascuna corporazione il non lesinare nella spesa, e così sorsero parecchi insigni edifizi, tra i quali citeremo ad esempio il Palazzo di Artù a Danzica (fig. 528), eretto nel 1350 dalla società di S. Giorgio, composta di patrizii, e rifatto in seguito ad un incendio, dal 1479 al 1481. Vi si ammira una vasta sala a tre navate, stupendamente ornate di intagli e di pitture, colla vôlta sorretta da quattro svelti pilastri; nella vôlta è evidente la somiglianza con quelle che si vedono nei dominii dell'Ordine Teutonico. Nella regione del Mar Baltico sorsero nel corso del secolo XIV varii palazzi ad uso di feste, a Thorn, a Culm, a Elbing, a Braunsberg, a Stralsunda, a Riga, denominati come quello di Danzica dal leggendario re Artù. Nel 1531 a Gand i « liberi navigatori » di Gand eressero la casa della loro corporazione, nello stile gotico fiammeggiante (fig. 519 a destra), edifizio sommamente pittoresco, con finestrate monumentali. Nel 1535 a Lubecca la società dei marinai acquistò ed arredò la sua casa (fig. 529) con modiglioni foggiati a modelli di nave e lampadari che ne fanno una delle cose più notevoli della città. A Gand i conciatori, aggiungendo all'angolo della loro casa un torrione rotondo (fig. 530), fecero cosa fuori del comune. A Luneburgo la confraternita dei Fratelli calendarii adornò la facciata della sua casa con un magnifico frontone a gradinata (fig. 531). Nel 1347 fu cominciato a Strasburgo il palazzo detto Frauenhaus (fig. 532), sede dell'amministrazione del patrimonio della Cattedrale; l'ala verso ponente fu aggiunta nel 1580.

Case private. Il piano e la costruzione della casa privata durarono fino alla fine del Medio Evo senza mutamenti sostanziali. A differenza della casa antica, la casa del Medio Evo si apre verso la strada; il cortile, che nell'antichità era il centro della vita domestica, diviene una parte secondaria, che serve per lo più al governo della casa o a dar luce agli ambienti interni. Nella costruzione della casa si procura di significare anche all'esterno i varii usi per i quali è costruita; talora ci sono due o più entrate, delle quali una dà accesso alla bottega od officina, un'altra alla scala a chiocciola, qualche volta porta in un apposito corpo di fabbrica, dalla quale si sale agli appartamenti; nelle regioni vinicole anche la cantina ha la sua porta all'esterno. L'addensarsi della popolazione in area ristretta obbligò gli abitanti delle città ad erigere case di parecchi piani; le strade strette richiedevano molte e fitte finestre. Di solito la casa, più alta che larga, è divisa in due corpi, l'uno verso la strada e l'altro verso il cortile; un alto frontone domina la facciata, nella quale le finestre sono distribuite od aggruppate in maniera molto pittoresca, come si vede ad esempio in una casa di Ypern del 1544 (fig. 533). Anche nelle modeste casette borghesi, tipo che si viene facendo sempre più raro, appare una certa somiglianza nel piano, in paesi tra loro assai lontani, tanto che paiono appartenere ad una stessa famiglia. Il pianterreno occupato dalla bottega e retrobottega o dal magazzino, e nel piano superiore due camere ed una cucina, alle quali si accede da una scala ridotta al minimo spazio, costituiscono un tipo di casa che si trova a Lubecca come a Colmar (fig. 534), usitato in tutta la Germania. Il piano della modesta casa borghese è sempre questo: una o due camere, la cucina, l'andito, la scala con pianerottolo, il cortile e un locale posteriore. Nella Germania meridionale il vano della scala non occupa mai due piani. Ricordiamo per il suo aspetto più decoroso, quasi di casa patrizia, la cosidetta far-

Fig. 533. Casa di stite gotico tardo ad Ypern.

macia del Leone a Lubecca (fig. 535), dove alloggiò più volte la moglie di Carlo IV; il piano di questa casa è conforme a quello della casa di un mercante a Luneburgo, nella quale il vestibolo giunge fino al tetto, in modo che non resta spazio che per piccole camere (fig. 536). Un tipo ben delineato è quello della casa di Norimberga (fig. 537), che consta di tre parti, l'anteriore, la posteriore, e in mezzo il cortile; il vasto vestibolo al quale si accede dalla strada, con a fianco una camera ad uso di scrittoio, corrisponde evidentemente alla disposizione della sopracitata casa di Luneburgo. Ma i migliori saggi, talora insuperabili, dell'architettura privata di Norimberga sono i cortili, nei quali i motivi nuovi degli archi ciechi e degli archi aperti, delle colonne e dei parapetti, sono adoperati in modo da ottenere sempre un gradevole effetto di raccoglimento. Nelle case dei nobili della Germania meridionale dal secolo XV in poi il pianterreno forma un solo ambiente coperto a vôlta.

Case private di pietra. Nella costruzione delle case private, oltre alle varie consuetudini locali, ha la sua importanza il materiale costruttivo. La casa di pietra è propria dei paesi latini; infatti nella Francia meridionale (Cahors, S. Antonin, Cordes ed altrove) se ne vedono tuttora molti esempi del secolo XIV, mentre nella settentrionale sono rari, e sempre considerati come cose di pregio non comune; tale è ad esempio, a Reims, la cosidetta casa dei musicanti, con nicchie ad arco acuto contenenti statue di sonatori, di grandezza naturale (fig. 538). È cosa singolarissima vedere questo motivo dei sonatori adoperato in altro tempo, in paese molto lontano da Reims, e da un'arte affatto diversa, nella decorazione sopra la porta delle scuderie dell'antico castello di Lubecca. Nelle Fiandre le case di pietra («steenen») erano veri castelli. Quella di Gherardo il Diavolo a Gand (fig. 539) è del 1216, e vi si vede ancora un sotterraneo a mo' di cripta con tozze colonne romaniche. All'età romanica appartengono pure le case di pietra (« Steinwerke ») di Osnabrück, fabbricati la cui parte anteriore è di legno, e la posteriore è costituita da un poderoso torrione con sottostante cantina; talora il vestibolo, dell'altezza di due piani, è

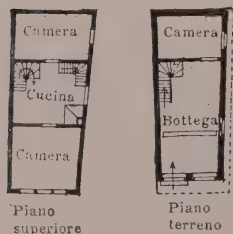



Fig. 534. Piccola casa privata a Colmar.

coperto con vôlta a botte alla quale sovrasta il tetto (fig. 540). In generale l'esterno di queste case non aveva altro ornamento che alcuni fregi sobriamente distribuiti; una porta, di lavoro alquanto più ricco che il rimanente, ed un verone prominente. Nella « casa di pietra di Francoforte sul Meno, costruita nel 1464, il tetto a padiglione

Fig. 535. Casa patrizia a Lubecca. (Fot. Johs. Nöhring, Lubecca).

è coronato di merli, e dagli angoli sporgono torricelle. Anche la casa detta « Nassauer Hof » a Norimberga (fig. 541), dirimpetto alla chiesa di S. Lorenzo, costruita da Jobst Haug nel 1422, è di architettura decorosa e raccolta, e si eleva a mo' di torrione. Le torricelle e il verone in forma di cappelletta, motivi cari sia all'architettura di Norimberga (fig. 542) che a quella della Boemia (*Carolinum* di Praga, Laun, « Casa di pietra » a Kuttenberg), e la disposizione dei vani interni e del cortile (bellissimo ad esempio il cortile della casa Baumgärtner), danno il carattere a queste

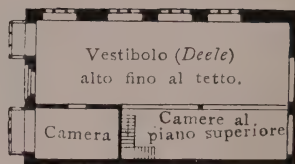



Fig. 536. Casa di un mercante a Luneburgo.

Fig. 537. Cortile di una casa a Norimberga. (Theresienstrasse n. 7). Principio del secolo XVI.

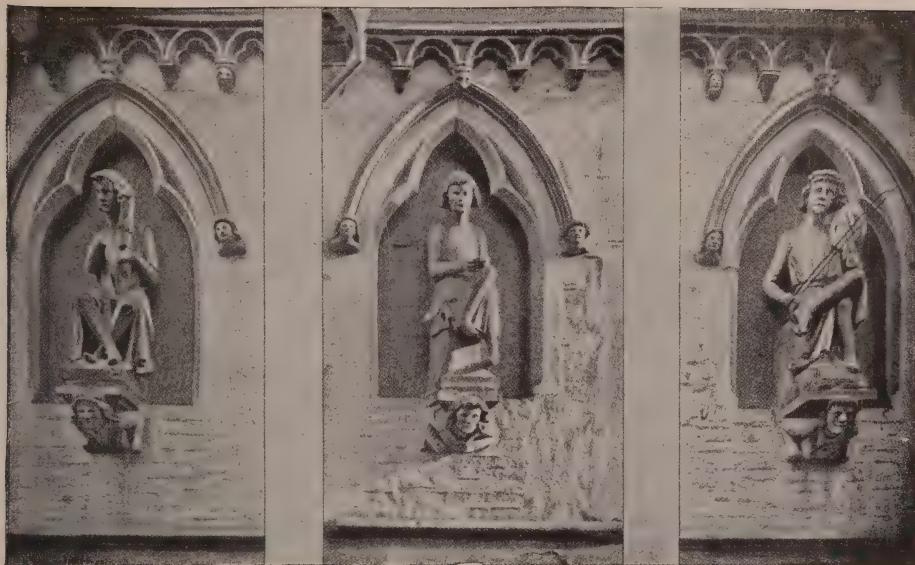



Fig. 538. Statue della Casa dei musicanti a Reims.

abitazioni di pacifici borghesi. Il verone sporgente (Erker), cosa schiettamente tedesca, divenne popolarissimo in Tirolo, e durò in uso fino ai nostri giorni, sia in città che in campagna; esso dà alle strade un aspetto molto pittoresco, come si può vedere a Sterzing. Nella costruzione delle case tirolesi si introdusse presto qualche elemento italiano, che si diffuse poi in Baviera ed in Austria. Sono cose italiane il grazioso

Fig. 539. Casa di pietra (*steen*) di Gherardo il Diavolo a Gand.

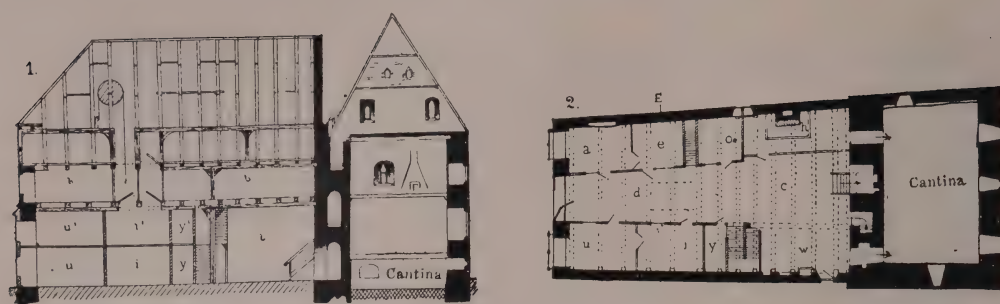



Fig. 540. Casa Hillebrand ad Osnabrück.

balcone e la loggia aperta del cosidetto « Tetto d'oro » (goldenes Dachel) ad Innsbruck, fatto costruire da Massimiliano I dal 1494 al 1504. Nello stesso tempo (1493-1514) fu costruita da Pancrazio Kornmess a Bruck sulla Mur una casa gotica a portici con

Fig. 541. « Nassauerhaus » a Norimberga. (Fotog. F. Schmidt).

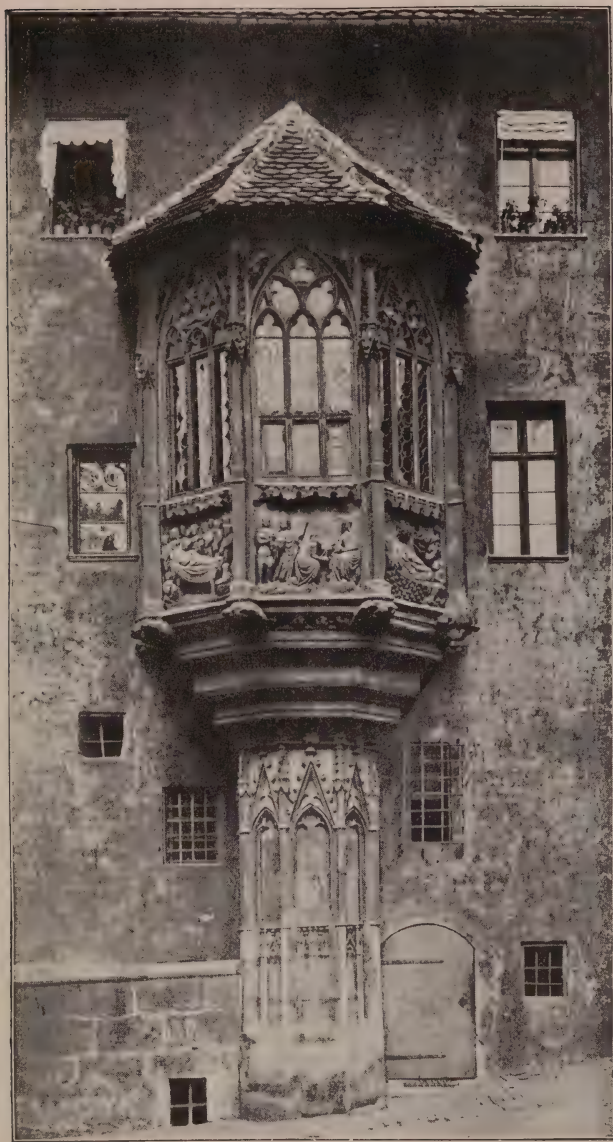



Fig. 542. Coretto della casa parrocchiale di S. Sebaldo a Norimberga.
(Fotog. F. Schmidt).

loggiato superiore alla veneziana (fig. 543); anche il portico a terreno ha dell'italiano. La casa Bummerl a Steyr rappresenta il tipo tradizionale della casa nell'Austria Superiore.

Il mattone nella costruzione delle case private. Per le costruzioni private il mattone è un materiale molto comodo, e come tale fu adoperato in modo eccellente nella Germania settentrionale, dove di siffatte costruzioni rimangono molti e bellissimi esempi. Nella Pomerania, nel Meklenburgo, nelle città anseatiche, le case dei ricchi borghesi si distinguevano dalle altre per la ricchezza dell'ornato policromo e pel frontone acuminato, che sorpassava il culmine del tetto (fig. 544). In generale

Fig. 543. Casa gotica a Bruck sulla Mur.

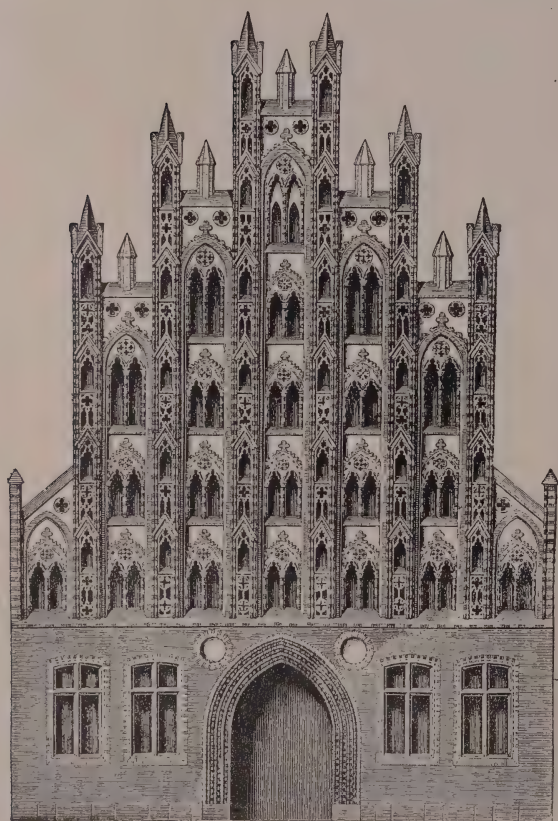



Fig. 544. Casa a Greifswald.

le forme dell'architettura sacra furono applicate spontaneamente, in quanto era possibile, anche alle costruzioni civili in mattoni. Le cornici di mattoni sagomati intorno alle porte ed alle finestre, le fasce alternate di intonaco bianco e di mattoni verniciati, i fregi a balaustrini e trafori, producevano una bella varietà di forme e di colori, con effetti talora vaghissimi. Come insigne esempio di elegante decorazione in mattoni si cita il frontone « a pettine » della cosidetta « Casa delle armi » del vescovo Olao Mortensen, edifizio del secolo XV, in forma di cappella, contiguo alla cattedrale di Roskilde (Danimarca).

Case private costruite a telai. Anche negli ultimi tempi del Medio Evo la casa a telai di legno rimane il tipo principale dell'abitazione borghese. Sopra un basamento di pietra si adagiano travi orizzontali,

sulle quali si rizzano montanti di legno collegati da travicelli orizzontali ed obliqui (saette). In Germania di regola i piani superiori aggettano sopra gli inferiori, e ciò avviene sia per ragioni costruttive, perchè l'aggetto delle travi verso l'esterno agisce

Fig. 545. Cantina comunale ad Halberstadt.

in senso opposto all'ineguale appoggiarsi ed alla deformazione delle travi intermedie, sia perchè il far sopravanzare i piani superiori era usanza comune. I vani tra i montanti erano riempiti con mattoni, che si prestavano all'ornato policromo; nelle testate delle travi maestre, nella superficie esterna dei correnti orizzontali e nelle imposte, l'ornato d'intaglio era cosa che veniva da sè. Così la casa a telai assume un aspetto

Fig. 546. Fregio a scala a Braunschweig. (Fot. Giorgio Behrens, Braunschweig).

grazioso ed allegro, che spesso non lascia scorgere affatto la povertà del materiale; non mancano esempi di siffatte costruzioni che hanno del monumentale (Braunschweig, Halberstadt, Hildesheim) o raggiungono una leggiadria insuperabile (Dinkelsbühl, Miltenberg). Caratteri particolari alle costruzioni a telai nella Germania settentrionale sono le molte finestre, che occupano la maggior parte della facciata, e la decorazione arieggiante quella delle costruzioni di pietra, ma limitata alle testate delle travi maestre, alle facce esterne delle travi orizzontali ed ai collegamenti. All'incontro dei correnti e dei montanti si applicano colonnine poligone o mensole, talora in forma di maschere o di piccole cariatidi, che sorreggono la cornice sulla quale poggia il piano superiore

Fig. 547. Serie di finestre con fregio di fogliami e di archi intrecciati a Braunschweig. Fot. Giorgio Behrens, Braunschweig).

od il tetto, cornice che talora sporge a mo' di baldacchino; la superficie è avvivata anche dal risalto delle parti in muratura. Le testate delle travi sono ornate di mascheroni; nelle cornici orizzontali talora sono intagliati animali fantastici e simbolici, ma è più comune il fregio a scala, motivo di facile applicazione (fig. 546); durò in uso anche il fregio gotico a fogliami, associato agli archi intrecciati (fig. 547); l'effetto complessivo era accresciuto dalla forte coloritura. Nelle costruzioni in legno della Germania meridionale abbondano gli accessori, come corpi sporgenti, veroni a cappelletta, torricelle angolari, ecc. In quelle di Strasburgo la maggior cura nel riempimento dei telai va a scapito dell'accuratezza nelle giunture dei montanti e dei correnti. Le case a telai erano ancora in uso nel secolo XVII, senza mutamenti sostanziali di forma, dopo l'innovazione avvenuta nel secolo XVI, di terminare la facciata con un frontone ad angolo acuto anzichè con un tetto a padiglione.

---

b) SCULTURA E PITTURA.

Con lo sparire delle ampie pareti la pittura passa in seconda linea, a tutto vantaggio della scultura in pietra. Ad ornare i portali, le gallerie, i contrafforti, i tabernacoli, non bastavano in una cattedrale mille statue. Ma il continuo esercizio della scultura non basta a garantirne l'intima bellezza; c'è anzi il pericolo che, siccome una folla di statue danneggia l'effetto delle singole figure, così un lavoro troppo rapido tolga all'artista il modo di immedesimarsi nella propria opera; quella che in ogni caso se ne avvantaggia è l'abilità manuale.

Non è meno importante l'ampliarsi della materia delle rappresentazioni. Il Medio Evo, che era andato faticosamente conquistando un tesoro intellettuale, curandosi però più di estendere che di approfondire le cognizioni raccolte da ogni parte, ora incomincia ad ordinarle con chiarezza. Sono in voga e diventano popolari gli scritti enciclopedici, gli *specchi* della natura e della storia; lo stesso indirizzo si manifesta nelle arti figurative. Oltre ad una maggiore ampiezza delle rappresentazioni, anche i soggetti sono molto più vari. Alle storie e figure bibliche s'aggiungono molte leggende, bestiari, immagini di calendari, i lavori propri di ogni mese, i vizi e le virtù, ecc. Quanto più i soggetti si accostano alla vita reale, tanto più facilmente esprimono le idee e lo spirito del popolo, tanto più scompare l'astruso e fosco simbolismo. Ma ci volle molto tempo prima che la nuova tendenza predominasse dappertutto. La prima difficoltà fu quella di armonizzare le forme plastiche e pittoriche col nuovo stile architettonico; difficoltà che gli artisti vinsero trovando le linee e le forme consone all'architettura gotica a danno del vero carattere dell'arte plastica.

Quando sorse l'architettura gotica, la scultura, che avea già avuto un lungo svolgimento nel senso di una vita più vigorosa e più naturale, trovò un ostacolo nell'architettura a cui si associò, basandosi quella su regole fisse e precise fino alla monotonia. Necessità esterne condussero a stilizzare le figure e a subordinare la libertà alle severe leggi architettoniche, senza che la fantasia artistica si trasformasse in modo cosciente e perfetto verso un nuovo ideale. Alcuni tratti isolati di vivace verismo si mescolano coi tipi più severamente architettonici, creando così non una sincera naturalezza ma una maniera, non un ideale ma una parvenza idealistica; difetto proprio più della scultura gotica tedesca (dopo il 1250) che non della fran-

cese. Ma quella si trovava in condizione assai difficile. L' architettura gotica arrivò in Germania già perfetta, quando anche la scultura gotica francese aveva raggiunto il sommo; bisognò che improvvisamente e senza alcuna preparazione gli scultori tedeschi adattassero gli occhi, la mano e l'animo al nuovo stile; perciò, come av-

Fig. 348. Bassorilievo sul portale della chiesa di Vezelay.

viene sempre quando si imita uno stile già perfetto, l'imitazione si attenne all'esteriorità e giunse all'esagerazione. Miglior sorte ebbero gli scultori francesi: essi procedettero passo passo con lo sviluppo dello stile gotico, e arrivando gradatamente alle nuove forme non furono nè esagerati nè unilaterali. Soltanto in Francia la scul-

tura ha una storia tutta sua, che si può seguire dagli inizi, cioè dallo stile arcaico, fino all'ultima perfezione. Perciò la Francia è a buon diritto considerata la terra classica della scultura gotica, come dell'architettura; ivi troviamo parecchie e diversissime scuole provinciali e locali; ivi sorgono artisti insigni, che hanno una loro personalità ed un concetto tutto proprio della rappresentazione, mediante il quale per diverse vie raggiungono l'eccellenza.

Francia. Scultura in pietra. Nella Francia settentrionale sul principio del secolo XII la scultura in pietra era ancora una povera cosa. Perfino nella scuola borgognona manca il giusto senso plastico. Ad esempio, la figura di Cristo giudice, nella lunetta del portale del Vezelay (fig. 548), colla parte inferiore del corpo quasi di profilo, e la superiore e la testa poste di faccia, è opera assai difettosa. Le pieghe sono spirali o parallele, fittissime. Se la confrontiamo col Cristo del portale maggiore di Chartres, posteriore di cento anni, vedremo non solo il grande progresso fatto nella forma, ma anche l'indirizzo che prese dipoi la scultura in pietra (fig. 549). A questo indirizzo contribuiscono gli incitamenti che vengono da ogni parte, da Arles, da Tolosa, dalla

Fig. 549. Statua di Cristo nel portale principale del duomo di Chartres.

Fig. 550. Statua nella cattedrale d'Amiens.

Borgogna, ad unirsi in una scuola omogenea che produrrà le opere di Angers, Corbeil, Le Mans, S. Dionigi, Parigi. Tolosa e Digione stesse, donde partì il movimento artistico, ricevettero in cambio di là molti elementi per la loro artistica maturità. Nell'officina lavoravano concordi gli scalpellini che sbozzavano le pietre e le ornavano

di trafori e di profili, e gli scultori che scolpivano statue e rilievi. Essi seguivano le medesime regole, che ammettevano nella decorazione dei ricchi portali le figure umane

Fig. 551. Statua di David nella cattedrale di Chartres.

Fig. 552. Statua della Madonna nella cappella dei Certosini a Digione.

a grandezza naturale, senza limitarne nè il numero nè la disposizione. Lo stile gotico pose fine agli antichi tipi ieratici e condusse la scultura francese a una grande naturalezza, pur avendo sempre a norma la simmetria. Così gli scultori imparano a disegnare simmetricamente le loro figure, particolarmente nelle vesti. Queste non

lasciano apparire le forme, non aderiscono ai corpi, ma sono trattate come un involucro a sè, e i drappeggi sono disposti simmetricamente l'uno dopo l'altro a guisa

Fig. 553. Statua detta della Regina di Saba nella cattedrale di Reims.

Fig. 554. Statua detta di Salomone nella cattedrale di Reims.

di scanalature. Così sono le sculture più antiche nella cattedrale di Chartres dove si rivela una genialità innovatrice assai maggiore che non a San Dionigi. Inoltre agli scultori di Chartres spetta il merito di aver posto in uso i gruppi di figure a tutto tondo, e di aver vestito le statue di vesti più sottili, in modo da lasciar trasparire in

parte le belle forme del corpo. Anche nelle sculture più recenti, sia a Chartres che ad Amiens (secolo XIII) è frequente questa severità nel disegno delle vesti (fig. 550). Le sopravesti di solito sono gettate sopra una spalla, in modo da lasciar libero un braccio, mentre l'altro sostiene un lembo; oppure il vestito è arrotondato intorno al braccio; in ogni caso però il panneggiamento è sempre a pieghe parallele (fig. 551). Le figure, allungate per conformarsi alle linee verticali dell'architettura gotica, rendono più evidente la tendenza al simmetrico. Col tempo le linee rigide dei corpi si vanno incurvando sulle anche, il che le interrompe con bell'effetto; il mantello gettato di sbieco produce un grazioso contrasto coi drappeggi verticali della tunica, specialmente quando questa cade in lunghe falde fino al suolo (fig. 552). Questa curvatura del

Fig. 555. Testa d'Evangelista; dalla chiesa dell'Ospedale di S. Giacomo a Parigi, ora nel museo di Cluny.

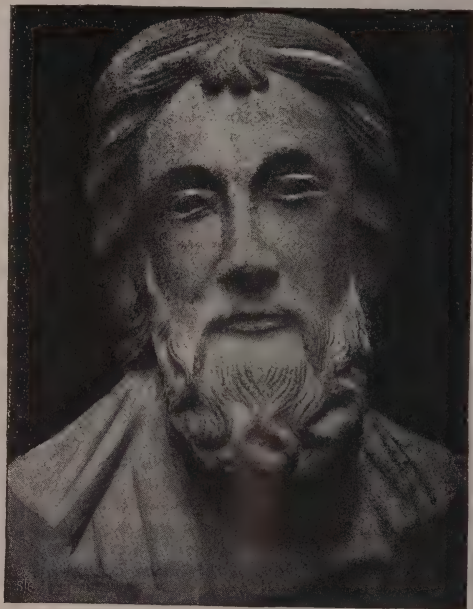



Fig. 556.
Testa nella cattedrale di Parigi.

corpo era forse una necessità materiale; dovendosi ricavare da un pezzo in forma di pilastro la figura della Madonna e del Bambino, bisognava che la parte superiore del corpo della Madonna si inclinasse da una parte, affinchè la figura del Bambino potesse stare nella curva formata dal busto inclinato della Madre; ma la questione non è ancora risolta; chè se pure questa necessità fosse, in qualche caso isolato, accertata, non fu però la sola ragione di questa forma di rappresentazione tanto frequente. Comunque sia, questo atteggiamento del corpo, che gravita sopra una gamba, in modo che l'altra viene ad essere fortemente incurvata, è caratteristico della scultura gotica, ed appare primamente in Francia, dove è anche portato alla maggior perfezione. Insieme col vestito del tempo, al quale in genere s'attengono gli scultori (fig. 550 e 553), si vedono anche costumi imitati dai classici, specialmente a Reims (fig. 554), e una severa simmetria si osserva nei capelli e nella barba. Una testa d'Evangelista, del secolo XIII, che si trova nel museo di Cluny (fig. 555), proveniente dalla chiesa dell'ospedale di San Giacomo a Parigi, e una testa nella cat-

tedrale di Parigi (fig. 556), presentano chiaro questo carattere stilistico che è meno evidente nelle grandi statue dei primi tempi gotici.

Mal si accorderebbe un modo individuale di rappresentare le teste con un tal disegno delle vesti, dei capelli e della barba. Non già che gli artisti si accontentino di una rigida maschera, chè quasi da ognuna delle figure sui portali e sui pilastri spira una certa vita, ma non si scostano dal tipo generale. Nella misura delle parti del viso è serbata la massima regolarità; gli occhi sono simmetrici, la bocca fine (fig. 557). Ma l'espressione manca; in quelle forme, pur giuste e corrette, lo spirito è debole e l'anima è assente. Ciò valga anche per la celebre statua di Cristo del portale

Fig. 557. Testa nella cattedrale di Reims.

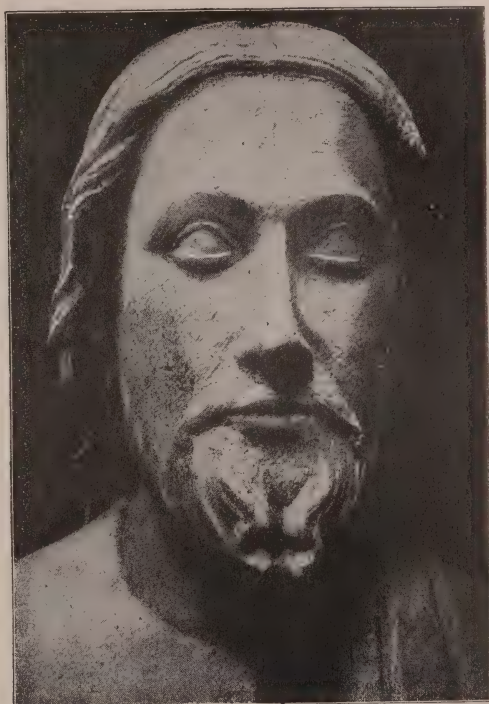



Fig. 558. Testa di Cristo nella cattedrale d'Amiens.

maggiore di Amiens, la quale, forse per questo, par che non abbia lasciato traccia di sè nella memoria del popolo e restò nell'arte senza imitazioni (fig. 558). Solo dopo il 1250, quando l'atteggiamento delle figure e il modellato delle vesti mutarono completamente, come dicemmo, mutò anche il tipo; le teste perdettero la severa regolarità dei contorni, il mento si fece più acuto, la fronte più bassa e più rotonda, il naso meno accentuato, e il viso cominciò a sorridere. E qui appunto vediamo la « naturalezza manierata » in luogo della vera e viva naturalezza. Infatti l'espressione sorridente appare anche dove il carattere della figura non lo richiede.

Ciò che abbiamo detto vale specialmente per quella scultura in pietra chè è strettamente connessa coll'architettura. Dovendo l'opera dello scultore subordinarsi, talora servilmente, alle leggi dell'architettura e della decorazione, era inevitabile che la scultura perdesse molto della sua purezza e libertà, e si immiserisse. Purtroppo la

maggior parte delle sculture gotiche furono deturpate e mutilate nel tempo della Rivoluzione; nel secolo XIX molte furono restaurate, ma troppo spesso in modo arbitrario. Nel secolo XIII non c'era una cattedrale, non una chiesa, che non fosse ornata di sculture in gran copia. Nelle cattedrali di Chartres, di Parigi, di Amiens, di Bourges, e massimamente in quella di Reims era una profusione di statue. Nelle facciate, nell'ornamento esterno e in parte dell'interno la scultura ebbe ottime occasioni di lavorare e di progredire. Le figure prevalgono sulla pura ornamentazione, anzi talora si affollano in modo illogico sui portali, turbandone la calma e l'effetto artistico. L'unità nella composizione del timpano, alla quale si attenne strettamente lo stile romanico, è finita; il campo è scomposto in zone dove sono costrette e addensate le figure. Ma quanta nuova grandiosità e che dolce sentimento e che schietta semplicità! Figure femminili di una grazia

Fig. 559. Fatti della vita di S. Dionigi. Sculture nel duomo di Reims.

che pur si mantiene dignitosa stanno a lato di uomini pieni di carattere e di alta

dignità. Il nuovo stile compare nella facciata di Nôtre-Dame di Parigi, e se ne può seguire il continuo sviluppo fino alla piena maturità nelle facciate del transetto della cattedrale di Chartres. Nella decorazione scultoria di Reims, l'esecuzione è molto disuguale, e con non pochi difetti, quali la goffaggine di certe figure, la leziosità di certe movenze, le teste insulse, con un sorriso che pare un ghigno; tuttavia in alcune statue più grandi del vero, poste sopra piedestalli ai lati delle porte maggiori, non si può disconoscere la nobiltà di certi atteggiamenti veramente scultorii, la mirabile varietà dei tipi, la libertà e vivacità dei panneggiamenti, nei quali l'effetto è ottenuto con una semplicità di mezzi che ha del classico. Nelle sculture di Amiens la figura

Fig. 560. Particolare del Giudizio Universale sopra il portale maggiore della cattedrale di Bourges.

della Vergine già si diparte dal concetto arcaico e tende al manierismo; essa divenne in certo modo l'esemplare di tutte le Madonne gotiche. Tra le chiese minori è da ricordare la Santa Cappella nell'Isola di Parigi, del tempo di Luigi IX, la quale possedeva le statue degli Apostoli, insigni lavori di scultura gotica. Dopo i restauri eseguiti nella Santa Cappella forse si è ricostituito l'effetto che essa doveva produrre nei suoi bei tempi, essendo stata ripristinata la policromia non soltanto nelle parti architettoniche, ma anche nelle sculture, che dal colore ricevettero nuova vita. Nella scultura gotica come nell'architettura il colore era un mezzo addirittura necessario per dar forza e risalto ai particolari; esso non serve soltanto a rilevare le forme e a renderle più distinte, ma dà l'illusione della vita. Sulle vesti si dipingevano i ricchi disegni usati negli abiti di cerimonia. Capelli, barba, carni, erano riprodotti in modo assolutamente naturalistico.

Così l'amore per la natura e la vita reale penetra nell'arte a dispetto delle esigenze stilistiche dell'architettura; esso si esplica con maggior libertà dove l'architettura non limita lo spazio e non fa violenza alla composizione. È da notare che anche le figure degli ampî portali delle facciate, sebbene separate da colonne e da pilastri, erano dagli artisti messe in relazione una con l'altra e formavano un insieme; tanto poteva la tendenza narrativa. Essa si compiace dei rilievi sull'architrave delle porte, sui cornicioni e un po' dappertutto nelle cattedrali. Le rappresentazioni leggendarie, come le storie di S. Dionigi a Reims (fig. 559), e quelle tolte alla vita profana, riproducono gli avvenimenti in modo preciso e chiaro; i personaggi non hanno solo il vestire del tempo, ma anche i tipi; quasi si giunge al ritratto, e sempre più i gesti e i movimenti si avvicinano alla verità. Ma le piccole proporzioni che erano imposte ai bassorilievi furono la causa principale di una sosta nello svolgimento del senso della forma e di certe imperfezioni nei particolari. Un bel progresso si vede nelle figure ignude del Giudizio Universale a Bourges (fig. 560) ed a Reims. Specialmente nel rilievo di Reims insieme al giusto disegno del corpo si scorge l'acuta percezione e l'esatta riproduzione delle movenze e posizioni più varie; poco manca a veder espressi gli stati d'animo ed i sentimenti. Non c'era che un passo da fare, ma non fu fatto. La scultura nella Francia meridionale procede da quella della settentrionale: i portali delle cattedrali di Bourges e Bordeaux hanno il loro modello a Parigi; i rilievi nello zoccolo dei portali di Lione e di Bordeaux rappresentano soggetti somigliantissimi.

Fig. 561. Statua d'un orante, dal sarcofago di Filippo l'Ardito a Digione (cfr. fig. 562).

La scultura nel secolo XIV si viene perfezionando, non tanto nel campo dell'arte monumentale ecclesiastica, dove facilmente cade nel convenzionale e nell'artificioso, quanto nei monumenti sepolcrali, dei quali i migliori esempi si hanno ad Amiens, a Rouen, a S. Dionigi, a Bourges ed a Fontévrault. Meglio che altrove si vede il progresso dell'arte nelle tombe reali di S. Dionigi, dove dalle figure idealizzate, ancora in uso al tempo di Luigi IX, si passa gradatamente a figure sempre più conformi al vero, fino a raggiungere nella statua di Filippo III attribuita a Giovanni di Arras, una forte espressione di vita individuale. Il sepolcreto di S. Dionigi fu cominciato nel secolo XII, per accogliere le spoglie degli antichi Merovingi e Carolingi, e in seguito vi si aggiunsero nuove tombe, fino

agli ultimi tempi della monarchia. Ma le statue dei re giacenti sul sarcofago, nell'atteggiamento prescritto dalla tradizione (nel secolo XIV le mani sono per lo più conserte sul petto), e col vestito del tempo, erano un tema povero, nel quale l'artista non poteva liberamente manifestare il suo modo di sentir la forma plastica; la sua abilità si riduceva di conseguenza a riprodurre fedelmente le minuzie del vestito, ed a dare al volto una espressione più o meno vivace. In questi lavori nel secolo XIV primeggiarono gli scultori dei Paesi Bassi francesi, quali Giovanni Pépin di Huy, autore dei monumenti di Roberto e Margherita d'Artois e di quello del conte di Etampes, lodevole per lo squisito senso dello stile, Andrea Beauneveu dell'Hainaut, nel quale appare un vigoroso realismo, e Roberto Loisel, discepolo del Pépin, autore

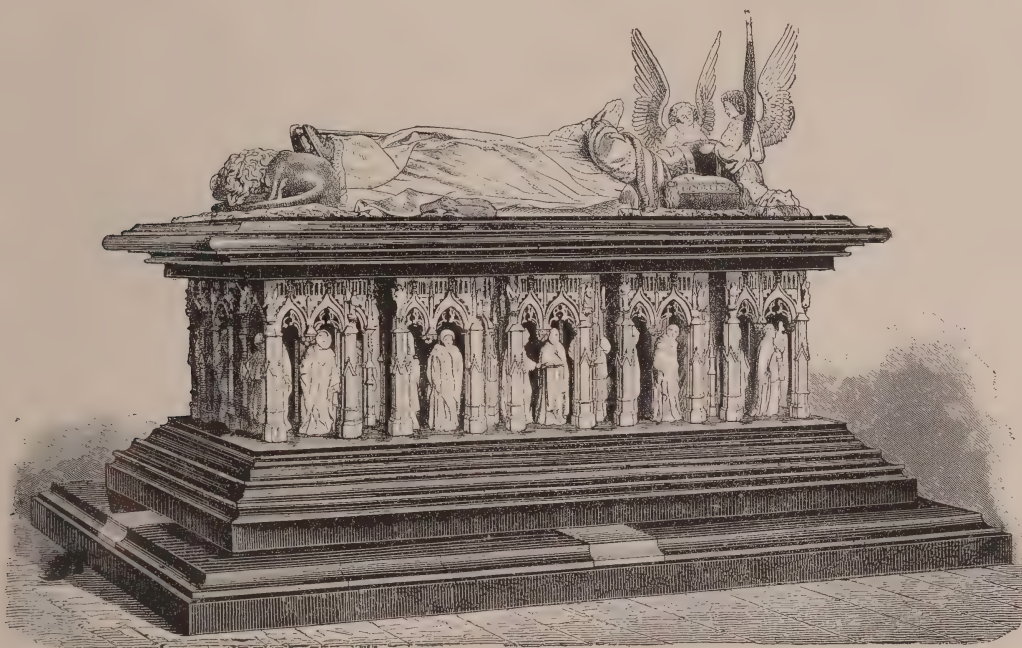



Fig. 562. Sarcofago di Filippo l'Ardito a Digione.

della leggiadra statua giacente di Bertrando de Guesclin, opera compiuta dal 1389 al 1397. Maggior libertà e più vivo senso del vero poteva lo scultore manifestare nelle piccole figure ai lati del sarcofago: dopo la metà del secolo XII invalse il costume, che ha del greco, di rappresentarvi le esequie del defunto, coi famigliari dolenti, i monaci (fig. 561), le donne, i servi, effigiati con vigore d'espressione e con una naturalezza che ha del ritratto. Nel museo di Bourges si conservano alcune di queste figure, di mano di Giovanni di Cambrai, valentissimo scolaro del Beauneveu; esse ornavano il sarcofago del duca di Berry, nella cripta della cattedrale di Bourges; il sarcofago era di marmo nero, colla statua del duca giacente; opera cominciata nel 1392.

La maggior mutazione nello stile della scultura avvenne verso la metà del secolo XIV, regnando Carlo V, nel qual tempo anche la miniatura francese faceva grandi progressi e la Corte di Francia gareggiava con quella di Borgogna nel favorire ogni forma di lusso artistico, e l'arte fiamminga entrava in rapporti sempre più stretti

colla francese. Dai Paesi Bassi, e specialmente dalla scuola di Tournai, che ebbe maestri valentissimi, proviene il mutamento delle proporzioni e il sostituirsi delle forme alquanto tozze alle forme slanciate. Alla Corte di Digione si incontravano artisti francesi e fiamminghi; non esiste dunque una vera scuola borgognona. Filippo l'Ardito chiamò a sè dai Paesi Bassi Giovanni di Marville e Giovanni di Liegi, dalla Germania

Fig. 563. Fontana di Mosè a Digione, di Claus Sluter.

settentrionale Claus (Nicola) Sluter col nipote Claus de Werwe, dal Belgio Giovanni de Baerse di Termonde, ed a ciascuno assegnò lavori. Il più valente tra questi scultori fu senza dubbio Claus Sluter (dal 1384 al 1411), autore dei gruppi scultorii del portale della Certosa, della tomba di Filippo l'Ardito (fig. 562) e della fontana di Mosè con sei figure di Profeti (fig. 563), un tempo nel cortile della Certosa ed oggi nel museo di Digione. Più che nella figura di Mosè, che dà nome alla fontana, e che a taluno pare preannunziare il Mosè di Michelangelo, e nella dignitosa figura di Da-

vide, è da osservare in quelle di Isaia e di Daniele il trionfo della schietta e penetrante naturalezza, non disgiunta da grandezza e severità. Queste figure erano colorate, ed in tal forma dovettero parere più vive ed ardite che non al presente. Il monumento di Filippo l'Ardito servì di modello a quello di Giovanni Senza Paura e di sua moglie, al quale lavorarono artefici francesi e fiamminghi, sotto la direzione di Claus de Werwe, nipote di Claus Sluter, e dell'aragonese Juan de la Verta.

Come nell'architettura, così nella scultura la Spagna dipende dal gotico francese; il che si vede massimamente nei ricchissimi portali; più tardi appaiono anche influenze fiamminghe. Gli Apostoli nel portale del transetto della cattedrale di Burgos, opera compiuta circa il 1250, sono di fattura più rozza che non le contemporanee sculture francesi e tedesche; tuttavia vi si vede un'arte più matura che non nelle sculture del portale maggiore della cattedrale di Tarragona, opera di un maestro Bartolomeo, eseguita nel 1278.

Fig. 564. Leggìo dell'aquila, di Giovanni Josès, a Tongern. (Destrée, *La Dinanderie*).

In Inghilterra per tutto il secolo XIII la Corte favorì l'arte francese; non usandosi nel paese i vasti e profondi portali, la scultura non potè farvi grandi prove, ma in compenso si esercitò ad ornare di statue le ampie facciate. La decorazione è magnifica, ma soltanto in rari casi è artisticamente organica; meritano tuttavia di essere citate alcune sculture di bellissima esecuzione, quali la Madonna del portale della cattedrale di Wells, quella del collegio della Maddalena ad Oxford, e i leggiadri angeli a rilievo tra le finestre della cattedrale di Lincoln. Ma le migliori opere di scultura monumentale sono le tombe di Westminster, di Salisbury, Worcester, Canterbury e Lincoln. È caratteristica nelle sculture sepolcrali inglesi, fino dalle più antiche, l'aspirazione degli artisti a dare alle figure un atteggiamento vivace; nel secolo XIV vi si osserva talora una eccessiva morbidezza di linee. Le lastre d'ottone incise, dette dagli Inglesi *Cullen plates*, pare che provenissero da Colonia. La tomba del cavaliere Beauchamp a Warwick è opera di artisti fiamminghi.

Fusione in bronzo. Nella fusione in bronzo i Paesi Bassi tennero sempre il primato, e fornirono bellissime lastre tombali incise, alla Germania, all'Inghilterra ed alla Danimarca. Dinant presso Namur, fino dai tempi di Ranieri di Huy, fu il centro principale della fusione in ottone, detta appunto « Dinanderie », arte che tra le altre

Fig. 566. Statue della facciata occ. del duomo di Colonia.

Fig. 565. Statue della facciata occidentale della cattedrale di Strasburgo.

cose produsse bellissimi leggii in forma di aquila colle ali spiegate, sopra un piedestallo architettonico. Di questi lavori è un bellissimo saggio il leggìo di Tongern (fig. 564), opera di Giovanni Josès di Dinant, il quale nel 1372 fece anche il bel candelabro per il cero pasquale nella cattedrale della stessa città. Al nobile stile gotico primitivo appartengono anche le figure fuse in bronzo degli arcivescovi Everardo di

Fig. 567. Portale maggiore della chiesa della Madonna a Treviri.
(Fotogr. del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

Foieloy e Goffredo d'Eu nella cattedrale di Rouen. Ma non inferiori a queste per profondità di sentimento e perfetta esecuzione sono le statue del re Enrico III († 1272) e della regina Eleonora d'Inghilterra nell'abbazia di Westminster, opera insigne di Guglielmo Torell. Un secolo dopo, nella statua di bronzo di Edoardo III († 1377), l'arte inglese ci appare impoverita ed irrigidita.

Intaglio in legno. Gli intagliatori in legno, trattando una materia più docile, produssero non poche opere di pregio non comune e facilmente seguirono le mutazioni dello stile. Eccellentissimo intagliatore fu Jacopo de Baerse da Dendermonde,

autore dei due celebri altari intagliati di Digione, fatti circa il 1392, nei quali le grandi figure isolate ricevono vita dai pittoreschi e multiformi gruppi di figure minori; in questi intagli già appare preannunziato il realismo del secolo XV.

Germania. Scultura in pietra. La scultura tedesca dalla metà del secolo XIII

Fig. 568. Portale della chiesa di S. Lorenzo a Norimberga. (Fotog. F. Schmidt).

in poi non regge al paragone coll'arte franço-fiamminga; le manca sopratutto uno svolgimento calmo ed organico, perchè invece di adattarsi gradatamente al nuovo stile architettonico e di trasportarne nel proprio campo i principii fondamentali, lo accoglie senz'altro come si presenta, ed imitando i modelli francesi applica lo stile gotico nel pieno senso della parola. Di ciò si ha la prova evidente nella cattedrale di Friburgo, sia nel portale che nel vestibolo, il quale pure è ritenuto come una delle creazioni più originali della scultura tedesca; altri esempi si hanno nella facciata occidentale della cattedrale di Strasburgo (fig. 565), che nello stile è una continuazione

di quella di Friburgo, nelle statue policrome degli Apostoli nel coro del duomo di Colonia, e nella statua della facciata della stessa cattedrale (fig. 566). L'influenza francese, e più precisamente dell'Isola di Francia, appare anche nelle svelte e leggiadre figure del portale maggiore della chiesa della Madonna a Treviri (fig. 567) e molto di francese si vede pure nelle sculture di Wimpfen im Tale. La più vasta opera di scultura monumentale nella Germania occidentale è il cosidetto « Paradiso » nell'atrio della cattedrale di Münster, opera compiuta dal 1260 al 1270, che offre agli studiosi molti problemi tuttora insoluti. In generale pare probabile che gli artisti di questa parte della Germania abbiano imparato i segreti della plastica direttamente dai Francesi. Nella Svevia sono da ricordare le sculture del portale di Santa Croce

Fig. 569. Scene di caccia. Rilievo in avorio.

a Gmünd, nelle quali già appare una tendenza al realismo; invece è notevole la delicatezza e genialità delle sculture delle cattedrali di Ulma e di Augusta, e della chiesa della Madonna ad Esslingen. Nella Franconia le sculture del duomo di Bamberga indubbiamente hanno fondamento nella tradizione locale, ma v'è pure qualche cosa di francese, ed è evidente che ciò si deve ad uno scultore tedesco degli ultimi venticinque anni del secolo XIII, il quale imparò l'arte a Reims.

L'avvicinarsi e il contrastare delle due tendenze appare in modo che non potrebbe essere più manifesto nelle due Visitazioni, con figure arieggianti al classico, di Reims e di Bamberga. Nei portali di S. Sebaldo, di S. Lorenzo (fig. 568) e della chiesa della Madonna a Norimberga si vede una unità di stile che ha del mestiere, e che deriva i suoi elementi da Bamberga, da Strasburgo e da Friburgo. La Sassonia può vantare le sculture del portale settentrionale del duomo di Erfurt (1358), quelle della « porta del Paradiso » nel duomo di Magdeburgo, e delle due porte maggiori della chiesa di S. Martino a Braunschweig, opere che in massima parte appartengono

al secolo XIV. L'ammorbidirsi dei contorni e l'inchinarsi dei corpi sopra un'anca, caratteristiche delle sculture francesi, appaiono esagerati nelle sculture tedesche contemporanee. Le teste sono piccole e tondeggianti, con espressione sorridente, i corpi

Fig. 570. Statua di Santa Elisabetta nella chiesa omonima a Marburgo.

Fig. 571. Lastra tombale di Guntero di Schwarzburg nel duomo di Francoforte sul Meno.

esili, scarne le braccia e le gambe. L'ideale della bellezza sono le forme giovanili, tenere, gracili ed aggraziate. Vi si vede l'effetto della poesia amorosa dei « Minnesinger », che allora era già caduta nel convenzionale e nell'esagerato; di conseguenza alle sculture del secolo XIV manca per lo più la forza e varietà dell'espressione; sono figure uniformi, più leziose che leggiadre, difetto che è attenuato quando la

scultura è in piccole dimensioni. Non si può disconoscere la bellezza di certi intagli in avorio, come altarini, scrigni, coperte di libri, pettini, e simili minuterie (fig. 569).

La scultura sepolcrale cominciò a progredire, emancipandosi dall'architettura, nel secolo XIII; nel che è da vedere un effetto del più forte sentire della propria persona, che si viene manifestando nei cittadini, i quali nella chiesa vogliono costituire un santuario domestico. La scultura funeraria non si assoggetta alle regole dell'architettura gotica così docilmente come la scultura sacra od ecclesiastica; il che si vede specialmente in Germania. Lo stile romanico tardo, che raggiunge l'eccellenza

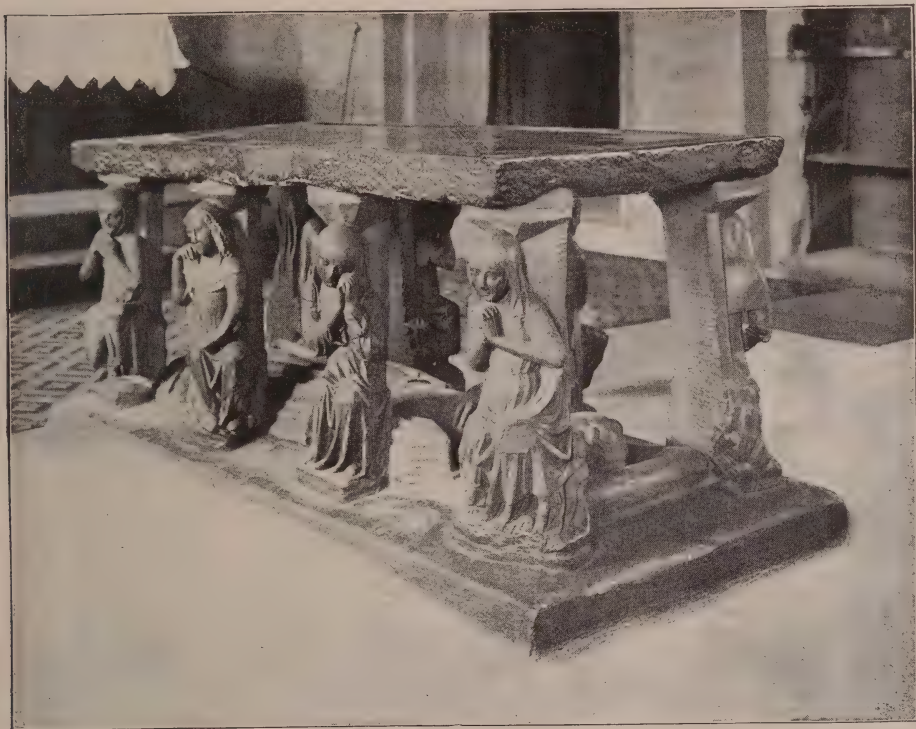



Fig. 572. Tomba di Corrado Gross nella chiesa dell' Ospedale a Norimberga. (Fot. M. Eberlein).

a Naumburg (vedi fig. 301), si conservò nelle statue sepolcrali quasi fino alla fine del secolo XIII, non nella regione renana, dove alla scultura non era facile affrancarsi dall'architettura, ma nell'Assia (pietra sepolcrale di Santa Geltrude, del conte Solms ad Altenberg sulla Lohn, ed altre pietre sepolcrali a Marburgo ed altrove), nella Franconia (tomba di Ottone di Bodenlauben e di sua moglie a Frauenrode) e nella Turingia; donde si può conchiudere che la scuola non si spense. A questa scuola appartengono i sepolcri di due langravi di Turingia ad Altenzelle (in una cripta dove sono anche le tombe dei margravi di Meissen), ed a Niemburg i sepolcri del conte Bernardo III di Anhalt e di sua moglie, e del conte Ditmaro e di suo figlio. Nella chiesa della Madonna ad Arnstadt, nello zoccolo del monumento del conte Guntero di Schwarzburg († 1368) e di sua moglie, è scolpito un funerale; lo stesso motivo patetico, frequente nella scultura della Borgogna, si rivede nel magnifico

monumento del conte Gherardo XVII († 1383) a Quedlinburgo. Nel secolo XIV il primato della scultura in Germania appartiene ancora alle province centrali ed orientali. Perfino nelle sculture delle chiese la maniera gotica è ammorbidita; si vede che gli scultori si compiacciono di ritrarre liberamente dal vero. Nelle statue dei Profeti nella chiesa della Madonna a Norimberga, e nella statua di S. Elisabetta a Marburgo si

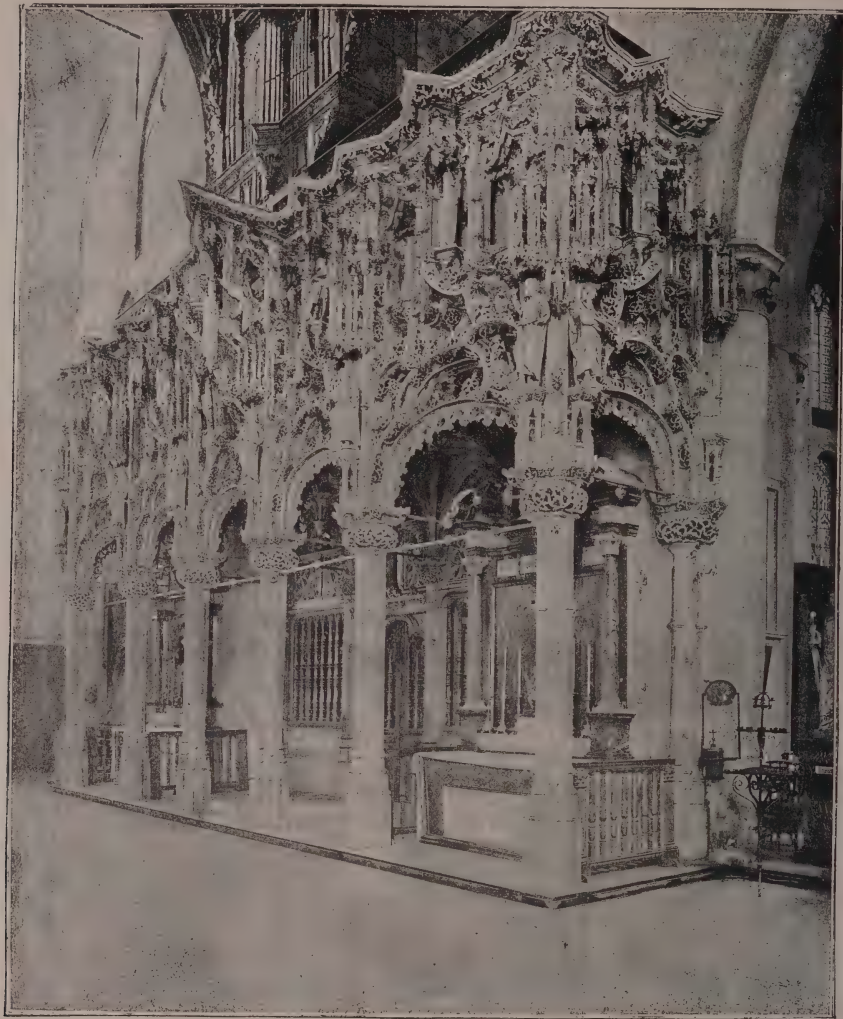



Fig. 573. Pontile a Dixmude.

osserva ancora l'inclinazione del corpo sull'anca, ma è già attenuata. La freschezza e la naturalezza si manifestano meglio nelle statue sepolcrali, non tanto nelle sepolture dei gran signori (fig. 571), dove le pesanti armature e le insegne di grado e di nobiltà sono d'impaccio all'artista, quanto in quelle dei cittadini e specialmente delle donne. C'è a Schulpforta il sepolcro di un bambino, degnissimo di studio per la squisita esecuzione e l'impronta personale; opera notevole per originalità è la tomba di Corrado Gross nella chiesa dell'Ospedale di Norimberga, dove la lastra è sorretta

dalle figure dolenti dei beneficati; idea che ricorda ancora una volta le consuetudini della Borgogna (fig. 572). Queste sculture funerarie per lo più erano colorite, il che ne accresceva la naturalezza; citiamo ad esempio, nella chiesa di S. Croce a Breslavia la tomba del duca Enrico IV, quella dei coniugi Holzhausen nel duomo di Francoforte, i monumenti degli arcivescovi nella cattedrale di Magonza, nei quali si può seguire meglio che altrove la storia della scultura funeraria tedesca, ecc. Negli ultimi venticinque anni del secolo XIII, in monumenti di cospicui personaggi, già è evidente l'intenzione di dare un ritratto fedele del defunto; ciò risulta anche dalle notizie che si hanno della costruzione del monumento di Rodolfo d'Absburgo nella cattedrale di Spira.

Fig. 574. La Bella Fontana di Norimberga.

Un campo assai proficuo per la scultura in pietra erano le iconostasi (fig. 573), dalle quali derivò il pulpito, divenuto nel secolo XIV una cosa indipendente; ma i pulpiti più rinomati (Strasburgo, Basilea, Freiberg, Vienna, Beauvais, Amiens) appartengono alla fine del gotico. Anche le vasche battesimali furono sempre ornate con molta varietà di figure, e così i ricettacoli degli olii santi. Un tempo le specie sacramentali erano custodite in un armadio a muro; ma non si tardò ad ornare questa custodia con fregi di stile gotico, e poi sorse l'idea del tabernacolo,

(Ulma), torreggiante al « cornu Evangelii », talora collegato al muro o ad un pilastro, ma per lo più isolato, e sovraccarico di statuette e di fregi a fogliame. Per ragioni puramente decorative si pensò a collocare nella galleria del triforio del duomo di Praga i busti dei benemeriti della fabbrica; interessante collezione di ritratti scolpiti in pietra nel secolo XIV, nella quale già si vede qualche testa di carattere personale.

Fig. 575. La « porta d'oro » a Marienburgo.
(Fot. del R. Istituto fotogrammetrico prussiano).

L'edifizio civile, oltre alle facciate dei palazzi del Comune e delle torri, offriva nelle pubbliche fontane un adatto campo alla scultura decorativa. La più ricca opera di questo genere è la « Bella fontana » (fig. 574) di Norimberga, costruita tra il 1385 e il 1396 da Enrico il Balio, in forma di torricella a guglie e statuette: vi sono le statue dei nove eroi, dei sette principi elettori, dei Profeti e dei Patriarchi; è uno dei capolavori della scultura norimberghese. Molto più semplice è la cosidetta « peschiera » di Ulma, presso il palazzo comunale, opera di Syrlin il vecchio (1482), anche questa in forma di torre con tre statue di cavalieri; anteriore d'un anno è la fontana del mercato ad Urach, opera di un maestro Cristoforo. È notevole per

F. Hügelin Archte

Fig. 576. Lastra tombale incisa nella cattedrale di Bruggia; principio del XV secolo. (Planat).

la curiosità della pianta, la fontana di Kuttenberg (1497); è un dodecagono con archi rampanti, mensole, colonnine e baldacchini; le statue furono tolte; le facce del dodecagono sono occupate da finestre cieche in muratura. Anche in qualche chiesa si vedono artistiche fontane (cattedrale di Ratisbona e di Friburgo in Brisgovia).

Scultura in terracotta. La scultura in terracotta raggiunse una vera perfezione

Fig. 577. Martino e Giorgio di Klausenburg: Statua di S. Giorgio nel castello di Praga.

artistica a Norimberga tra il 1380 e il 1400; sia la materia che l'esecuzione sono cose uniche. Citiamo in primo luogo i dodici Apostoli del Museo Germanico ed i quattro della chiesa di S. Giacomo a Norimberga; più che l'intensità spirituale dell'espressione è notevole l'accuratezza dei particolari, che nel panneggiamento non esclude una certa grandezza. Altre sculture in terracotta nel Museo Germanico e nella chiesa di S. Maurizio, ed anche meglio il Cristo cogli Apostoli nella chiesa di Kalchreuth presso Norimberga, attestano quanto fosse fiorente in quei tempi a Norimberga questa forma di plastica, che era avvivata dal colore. Sono lavori che possono stare a paro delle migliori sculture norimberghesi, sia di pietra che di legno. Al contrario i pochi saggi di

scultura in terracotta che si trovano qua e là nella Germania settentrionale, nella regione del mattone, sono cose dozzinali. A Wismar, ad esempio, nel frontone meridionale della chiesa di S. Nicolò si vedono nientemeno che cinquantacinque file di piastrelle decrescenti di numero dal basso all'alto, colle figure, a rilievo verniciate, della Madonna e di S. Nicola. Un motivo somigliante è ripetuto nella chiesa dei Cistercensi a Durgun; fa eccezione, per la vivacità dell'ornato, la « porta d'oro » a Marienburgo (fig. 575).

Fusione in bronzo. Anche la scelta del materiale dimostra quanta cura si ponesse nei monumenti funerari. Oltre alla pietra arenaria e calcare, che richiedevano il sussidio della policromia, si adoperavano il marmo ed il bronzo; tuttavia le

Fig. 578. Candelabro di bronzo nel duomo di Lubecca.

Fig. 579. Maniglia di porta nel palazzo comunale di Lubecca.
(Fotog. Johs. Nöhring, Lubecca).

figure a tutto tondo fuse in bronzo sono rarissime (statua di Corrado di Hochstaden nel duomo di Colonia, del vescovo Enrico Bockolt nel duomo di Lubecca, e poche altre). Molto più frequenti sono le lastre di metallo inciso, che abbondano nella Germania settentrionale (Lubecca, Schwerin, Stralsunda, Thora, Paderborn). Di lastre tombali di ottone inciso, sovrapposte a lastre di pietra, si hanno anche molti esempi in Inghilterra, in Francia e nelle Fiandre (fig. 576); anzi pare che nelle Fiandre abbia avuto origine questo costume. C'è infatti un documento nel quale un consigliere di Lubecca ordina per la propria sepoltura « unum Flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem ». Nella prima metà del secolo XIV maestro Giovanni di Brabante fornì al convento cistercense di Königsaal in Boemia una lastra di bronzo fuso per la tomba di Venceslao II, fondatore del convento. Più tardi l'arte del bronzo si propaga in Boemia per altre vie. La statua equestre di S. Giorgio, di bronzo fuso, nel castello di Praga (Hradschin) è opera che non ha l'uguale in tutto

il secolo XIV; ne sono autori (1373) Martino e Giorgio, figli del pittore Nicolò di Klausenburg, maestri fonditori tenuti in grande onore anche alla corte d'Ungheria; la vivace movenza del cavallo è cosa per quel tempo meravigliosa (fig. 577). La fusione in bronzo nel periodo gotico era cosa abbastanza comune, ma limitata per lo più agli oggetti d'arte industriale; le opere di mole, come la statua del pifferaio sulla fontana detta Hanselbrunnen nel cortile dell'Ospedale di Norimberga, sono eccezioni. Sono invece frequenti le vasche battesimali di bronzo fuso, ornate o da un giro di archi acuti contenenti le figure degli Apostoli, o da storie bibliche, lavori in rilievo o bassorilievo di pregio artistico molto variabile. La fonte battesimale di Würzburg,

Fig. 580. Tavole di bronzo nel palazzo comunale di Lubecca.
(da: Holm, *Lubecca*).

opera del maestro Eccardo di Worms (1289), inizia una serie di opere consimili diffuse in tutta la Germania, molte delle quali recano la data ed il nome dell'autore; citiamo quelle di Angermünde, Francoforte sull'Oder, Bardowiek, Kiel, Lubecca. Certe officine godevano di buona ed estesa riputazione ed avevano molto lavoro; ad esempio, il fonditore Hans Apengeter fece le vasche battesimali di Kiel e di Lubecca, ed un candelabro a sette braccia per Kolberg. Belle opere di fusione in bronzo sono pure certi candelabri sorretti da graziose figure (fig. 578) ed alcune maniglie di porta (fig. 579); cosa unica nel loro genere sono le tavole di bronzo (1452) del palazzo comunale di Lubecca (fig. 580).

Scultura in legno. Nella costruzione e decorazione degli altari gli scultori in legno, che lavoravano in comune coi pittori, ebbero molte e belle occasioni di farsi

Fig. 581. Altare di S. Biagio a Kaufbeuren.

onore. Di regola in Germania l'altare è sopratutto un'opera d'intaglio; sopra una bassa predella si eleva uno stipo con figure ad intaglio colorate; gli sportelli per lo più sono dipinti nelle facce esterne e intagliati nelle interne; sopra l'altare sta un coronamento architettonico; le forme della struttura esterna sono quelle dell'architettura gotica degli ultimi tempi (archi rampanti ecc.). Veri capolavori si hanno in questo genere nel secolo XV, ed anche nel XVI; vi si vede un realismo sempre più deciso, che proviene dalle Fiandre. In certi casi qualche artefice dei più valenti sapeva affrancarsi dalla pratica del mestiere e creare insigni opere d'arte. Ma questa non è la regola; la maggior parte di questi altari sono opere d'arte industriale, nelle quali più che l'armonia del complesso e la fantasia sono da ammirare, in maggior o minor grado, l'esecuzione accurata e la bellezza dei particolari. Nell'altare maggiore della chiesa capitolare di Oberwesel (1331) le figure dei Santi e dei Profeti sono collocate in nicchie come vien viene. Tra gli altari ad intaglio della Germania settentrionale, specialmente frequenti dopo la metà del secolo XIV, primeggia quello di Grabow (1379), opera di un maestro Bertramo, oggi nella Kunsthalle di Amburgo; nel mezzo è figurata la Crocifissione (fig. 582) ed ai lati in due file, sotto tabernacoli d'oro, i Profeti, gli Apostoli, i Martiri ed i Santi più antichi; in basso l'Annunciazione, S. Giovanni Battista, i Padri della Chiesa e i fondatori dei maggiori Ordini religiosi. Nelle pitture e nelle sculture di questo altare, che si può trasformare in tre maniere, e che divenne un prototipo, si ha un compendio di storia sacra, dalla Creazione alla fondazione degli Ordini religiosi del Medio Evo; in queste figurazioni la parte principale spetta alla scultura. Dello stesso maestro Bertramo si hanno a Doberan la croce dell'altar maggiore, ed una serie (la terza) di figure atticciate, dalla testa grossa, che segnano un notevole progresso nella naturalezza; le altre due serie dello stesso altare, composte di figure esili, con teste ideali e con

Fig. 582. Gruppo di mezzo dell'altâre di Grabow.

leggiadri panneggiamenti, furono intagliate circa il 1350. Un po' più tardi anche a Lubecca, città che ebbe molte relazioni colla Vestfalia, si fecero molti altari d'intaglio, alcuni dei quali, e non dei meno belli, furono mandati nell' Holstein. Tra i lavori degli intagliatori di Norimberga tra il XIV e il XV secolo è caratteristica, per le figure tarchiate, la parte di mezzo dell'altare di S. Deocaro (1406) nella chiesa di S. Lorenzo. Nella Svevia l'arte dell'intaglio produsse parecchi magnifici altari, e fiorì principalmente nella seconda metà del secolo XV.

Nella regione renana si formò a Colonia un tipo di Madonna che ha del francese e del tedesco, e prevalse nella scultura in legno fin dal principio del secolo XIV (fig. 583), e talora assunse forme molto leggiadre (fig. 584).

Fig. 583. Madonna di legno di Slg. Schnütgen a Colonia.

Anche le casse d'organo sono talora intagliate con bell'arte, ed ornate di sportelli dipinti. Negli stalli delle chiese gli intagliatori, lavorando nella maniera gotica, spiegarono una fantasia inesauribile, adornandoli di copiose figurazioni che dall'arte industriale vengono gradatamente elevandosi alla vera e propria scultura. Gli stalli del coro di Wassenberg (Museo d' arte industriale di Colonia), intagliati circa il 1300, hanno della maniera francese; la struttura è semplice, e la composizione molto ben calcolata (fig. 585); di maniera francese, ma diversa, sono pure le figure intagliate nella cattedra di S. Gereone a Colonia. In questo genere l'opera più insigne sono gli stalli del duomo di Colonia, eseguiti circa la metà del secolo XIV, con figure che arieggiano a quelle dei portali francesi. Dell'ultimo periodo gotico esistono tuttora non pochi e assai rinomati stalli corali (Ulma, Lubecca, S. Stefano a Vienna, ecc).

Pittura. Dalla metà del secolo XIII in poi la pittura è coltivata dappertutto, ma non produce alcuna opera insigne. Ciò dipende dalle difficoltà che le creava l'architettura gotica; nelle vôlte la pittura non poteva occupare che le vele triangolari; nei muri lo spazio le era conteso dalle membrature verticali e dagli archi a sesto acuto; quel che c'è di meglio è il notevole ampliarsi della materia pittorica.

La pittura divenne sempre più un'arte laica; nelle città dove l'arte fioriva i

pittori si riunivano in corporazioni, il che non impediva che alcuni artisti indipendenti acquistassero estesa riputazione fuori di patria, e ricevessero onorifiche commissioni di lavori da principi laici ed ecclesiastici. Nel palazzo dei Papi e nel duomo di Avignone Simone Martini fece conoscere la scuola senese; il suo esempio fu seguito da Matteo di Viterbo e da Simonetto di Lione. A Gand nel 1338 fu costituita la prima confraternita dei pittori e scultori, sotto il patrocinio di S. Luca. Le pitture eseguite da Jacopo Coorel nelle « Halles » di Ypres gli acquistarono fama fino a Milano,

Fig. 584. Madonna del secolo XIV nella chiesa di S. Orsola a Colonia.

Fig. 585. Stalli della chiesa parrocchiale di Wassenberg (oggi nel Museo d'arte industriale di Colonia).

dove fu chiamato a dipingere nel duomo. Una dopo l'altra sorgono nuove confraternite di S. Luca, a Tournai (1341), a Bruges (1351), a Lovanio (prima del 1360) e ad Anversa (circa il 1382); il che attesta il forte incremento della pittura nelle Fiandre nel corso del secolo XIV. Nei registri di Ypres abbiamo notizia, nel 1323 e nel 1342, di ritratti e di immagini (*pourtraictures et ymaiges*) eseguite per i Conti o per i Comuni dai pittori Hanin Soyer, Jan van Zaide, e Loy Le Hinxt. Circa il 1390 Andrea Beauneveu, riputato il miglior pittore dell'Hainaut, fu accolto ad onore in Francia ed in Inghilterra. Si ha anche qualche caso di pittori chiamati da principi; così Carlo IV volle presso di sè i pittori Theodorich, Sebaldo Weinschröter di Norimberga e Nicolò Wurmser di Strasburgo. I cronisti del tempo cominciano a dar

notizia anche dei più famosi pittori, e perfino a spiegare le ragioni della loro riputazione. Un cronista di Limburgo nel 1380 loda un pittore Guglielmo di Colonia, che era in fama del migliore di tutta la Germania, e molto apprezzato dai suoi colleghi, perchè « dipingeva qualsiasi figura in modo che pareva viva ». Nell'Impero tedesco la più antica società di pittori è quella di Praga, fondata nel 1348. L'associarsi dei pittori favorì la formazione di scuole, e fin dal secolo XIV aperse all'arte nuove vie; di questo tempo ci rimane perfino qualche libro di schizzi.

Pittura murale - Francia. In Francia la pittura produsse opere insigni a

Fig. 586. Danza macabra di Chaise-Dieu. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

Carcassona, a Tolosa, a Tournus ed a Brioude; ma sopratutto meritano di essere ricordate la Danza macabra dell'abbazia di Chaise-Dieu (fig. 586), che ha veramente del tragico, e la Crocifissione nella cappella dei morti della cattedrale di Puy. Le pitture nella vôlta dell'oratorio nella casa di Jacques Coeur a Bourges (fig. 587) ci fanno conoscere molto bene come si scompartisse la decorazione pittorica nello stile gotico tardo.

Inghilterra. La pittura murale in Inghilterra, a giudicarne dai dipinti che Edoardo III, dal 1350 al 1358, fece eseguire nella cappella di S. Stefano a Westminster dai maestri Ugo di S. Albano, Giovanni Barneby ed altri, dipinti che perirono nel 1834, ha una certa vivacità rappresentativa, ma non raggiunge nè l'eleganza dei Francesi nè il profondo sentire dei Tedeschi. L'opinione recentemente espressa,

che il risorgere della pittura monumentale a Colonia sia effetto di incitamenti venuti dall'Inghilterra e dal Belgio, nello stato presente della questione non può accettarsi se non con molte riserve.

Fig. 587. Pitture nella vôlta dell'oratorio della casa di Jacques Coeur a Bourges. (Dal Gonse, *L'art gothique*).

Germania. Che in Germania la miniatura influisse direttamente sulla pittura murale, risulta evidente dalle pitture fatte eseguire dall'arcivescovo Guglielmo di Gennep (1349-1362) sopra gli stalli del coro nel duomo di Colonia (fig. 588); in queste figurazioni c'è qualche cosa che ricorda l'arte dell'Inghilterra orientale, di Gand e di Bruges; i fregi con iscrizioni sotto i quadri principali sono tolti dalle

Fig. 588. Pitture murali nel coro del duomo di Colonia.
(Dal Clemen, *Annuario della Commissione conservatrice dei monumenti della provincia renana*, VII).

« drôleries » dei manoscritti miniati. L'Ultima Cena e la Deposizione, dipinte a fresco nella cappella già del castello di Hirschhorn sul Neckar, ed anche la Crocifissione, e Maria che segue la *Via Crucis*, sembrano prese tal quali da un manoscritto di Parigi. La disposizione delle pitture murali nel chiostro di Emmaus a Praga è tratta dalla *Biblia Pauperum* e dallo *Speculum humanae salvationis*. Per contro, qualche volta gli alluminatori copiavano le pitture murali, come si vede confrontando le pitture del convento di Emmaus colla cosidetta Bibbia di Venceslao. Ed anche in Inghilterra, a Petersborough, si vedono copiate in un salterio le pitture dei dossali del coro della cattedrale della stessa città. Le pitture murali nelle chiese e nelle cap-

Fig. 589. La Pentecoste, pittura di Maestro Osvaldo nella cappella di S. Venceslao a Praga.

pelle per lo più trattavano i principali soggetti biblici, del che si hanno esempi in alcune chiese di Colonia, nella chiesa di Brauweiler, nelle vôlte e nelle pareti della rovinata cappella di Ramersdorf presso Bonn, nella cattedrale di Weissenburg ed in quella di Metz; oppure contenevano intere leggende di santi, come a Costanza, nella cripta della cattedrale di Basilea, ad Oberwinterthur (Svizzera), a Reutlingen, a Kirchheim sul Ries, ecc. Nella chiesetta di S. Vito a Mühlhausen sul Neckar, ed in quella del convento di Wienhausen presso Celle (Hannover), esistono tuttora interi cicli di storie bibliche e leggendarie. Le figurazioni del Giudizio Universale, che nella cattedrale di Ulma occupano una specie di arco di trionfo (1471), vennero assumendo dimensioni gigantesche. Nella regione del mattone si hanno bei resti di pitture murali a Lubecca, a Wismar, a Rostock, a Kolberg ed a Riga. Della famosa Danza macabra della chiesa di S. Maria a Lubecca soltanto una piccola parte è immune da rifaci-

menti; in migliore stato è quella della chiesa della Madonna a Berlino, eseguita bensì dal 1480 al 1490, ma in maniera affatto trecentesca; non è però opera di pregio artistico straordinario. Un'altra Danza macabra è in una sala del campanile della chiesa di Badenweiler, ma non vi è trattata che una parte del tema, cioè la morte che travolge i Re. Nell'atrio del duomo di Gurk, in un vasto ciclo di pitture del secolo XIV è figurata tutta la Bibbia. Le pitture murali della chiesa di Slawietin in Boemia, eseguite tra il 1350 e il 1375, furono molto danneggiate da inetti restauratori. Nei chiostri del convento di Emmaus a Praga e della cattedrale di Bressanone esistono pitture murali del secolo XIV e del XV, nelle quali si sentono influenze diverse, specialmente italiane; tuttavia gli artisti seppero talora ottenere effetti veramente monumentali.

Fig. 590. Storia del figliuolo ingrato, dalla casa Glesch. Museo di Colonia.

Anche nelle cappelle dei castelli si dipingono storie leggendarie e scene bibliche, accanto ai fatti della vita del santo patrono. Tali soggetti vedonsi nelle pitture murali del castello di Neuhaus in Boemia, eseguite nell'anno 1338, nella stessa regione sono pure riccamente decorate le cappelle dei castelli di Klingenberg e Blatna. I dipinti delle cappelle di S. Caterina e della S. Croce nel castello di Karlstein in Boemia, si distinguono, come quelli murali della cappella di S. Venceslao nel duomo di Praga (fig. 589) opera di Maestro Osvaldo, per l'impiego di pietre preziose infisse nei fondi dorati. I centotrentatrè quadri su tavola di Karlstein furono eseguiti da Maestro Teodorico di Praga. La chiesa della Madonna, e la scala della torre principale del castello, sono ornate di resti di pitture con storie dell'Apocalisse e dei santi locali Venceslao e Ludmila. Nella gran sala del palazzo c'era dipinto in più quadri l'albero genealogico; nella cappella di S. Nicola, un miracoloso avvenimento prodottosi in Praga sotto Carlo IV, relativo a una reliquia di S. Nicola.

Nel resto dei castelli, nelle abitazioni e nei luoghi di riunione, vi erano dipinte scene tratte dai poemi aulici e dalla vita cavalleresca: tra esse sono specialmente celebri le pitture del castello di Runkelstein presso Bolzano, degli ultimi anni del secolo XIV; nel portico aperto del primo piano vi si vedono a gruppi i nove eroi, i grandi

Fig. 591. Tommaso da Modena: Madonna tra i santi Venceslao e Palmazio.
Castello di Karlstein in Boemia.

re cristiani, i più bravi cavalieri, le più celebri coppie amorose, i giganti più forti, le dame più belle. Nell'interno degli ambienti vi sono storie tratte dai poemi cavallereschi *Vigalois*, *Garello di Valfiorita*, e *Tristano e Isotta*, quest'ultime a monocromato verde con luci bianche. Il giuoco della palla, la danza (Tav. VIII), la giostra, la pesca, la caccia al cinghiale e all'orso, occupazioni preferite del signore, ornano il salone del castello. A decorare le pareti di un castello del Tirolo inferiore, vedonsi scene della vita di re Laurino e lotte cavalleresche. Così la poesia e l'arte figurativa si univano a decorare le dimore dei nobili. Tali pitture derivano in parte dai tappeti figurati che si usavano per ornare le pareti; tappeti con la storia di Tristano esistono

Fig. 592. Maestro Teodorico: S. Ambrogio e S. Agostino.
Castello di Karlstein in Boemia.

PITTURA MURALE NEL CASTELLO DI RUNKELSTEIN PRESSO BOLZANO.

a Wienhausen, altri pure istoriati nel Museo Germanico di Norimberga e in quello di Basilea. Accanto ai poemi aulici anche la poesia cavalleresca fornisce soggetti alla pittura nei castelli; da ricordare son le storie dipinte del palazzo di Ehing ad Ulma. In Costanza si vedono in un palazzo Tristano e Isotta, e rappresentazioni della vita quotidiana, specialmente dell'arte del tessere, con scritte esplicative in lode delle donne;

Fig. 593. Altare di Corrado di Soest a Nieder-Wildungen.

della casa Glesch in Colonia vi erano in una sala pitture, ora trasportate al Museo, con la storia del figliuolo ingrato (fig. 590).

Pittura su tavola. Tra le prime opere della pittura da cavalletto in Francia, merita speciale attenzione il ritratto di Giovanni il Buono a Parigi, dipinto su fondo d'oro. Come autore di numerosi quadri, è ricordato verso la metà del secolo XIV Giovanni di Orléans. Alla corte di Filippo l'Ardito coltivavano quel genere d'arte il pittore aulico Giovanni di Beaumetz dell'Hainaut, Melchiorre Broederlam di Ypern

o di Bruges, il parigino Malvello, e Enrico Bellechoe di Brabante. Questi due ultimi sono autori del Martirio di S. Dionigi al Louvre, ove pure vedesi una Trinità di Malvello, ispirata a forme italiane. Nel Museo di Digione, in un altare di legno scolpito di Jacopo de Baerse, vi sono sportelli dipinti dal Broederlam, dell'anno 1393-94.

Fig. 594. Scene sacre dell'altare di Claren nel duomo di Colonia.

In un altare portatile dell'Accademia Storica di Madrid, datato 1390, si vedono ornati di evidente derivazione moresca.

Nel campo della pittura da cavalletto non si possono trascurare i quadri esistenti in Boemia, dove l'arte italiana, la francese e la tedesca proveniente dal Reno e da Norimberga si associarono ad una tradizione locale. I quadri di Karlstein (fig. 591), che recano la firma di Tommaso da Modena, nel concetto e nell'esecuzione sono opere veramente italiane. Con essi contrastano, nella stessa cappella, i quadri del già nominato Maestro Teodorico; in questi le figure dalle larghe spalle, dalla testa

espressiva, dal naso massiccio, dagli zigomi prominenti, sono indizi di un realismo che già si preoccupa del modellato (fig. 592). Gli stessi caratteri si vedono nelle figure di Carlo IV e di suo figlio Venceslao, in un quadro votivo dell'arcivescovo Giovanni Očko di Wlaschim, proveniente da Raudnitz (oggi nel Rudolfinum di Praga), e nei ritratti dei donatori in un quadro offerto nel 1385 da un cittadino di Praga alla chiesa di Mühlhausen (oggi a Stoccarda). La Boemia ha uno stile tutto suo nelle cornici dei quadri, ornate di figure di santi e di angeli; ciò si osserva specialmente nelle Madonne, le quali riproducono per lo più il tipo di qualche immagine sommamente venerata, ad esempio la Madonna di Hohenfurth. Lo stile dei quadri boemi si sente anche altrove, nella Slesia, nel Brandeburgo e nei dominii dell'Ordine Teutonico.

Fig. 595. S. Tommaso e S. Giovanni.
Vetrate dipinte nel coro del duomo di Colonia.

Il quadro del Salvatore in trono circondato da otto santi, nel Museo dell'Imperatore Federico a Berlino, ed una predella di trittico, opera del 1376, esistente nella chiesa di Soest, dove si vede Cristo giardiniere, l'Adorazione dei Magi e l'incontro di Gesù con S. Tommaso, sono da considerare come frutti tardivi di una pittura che nella Vestfalia era già divenuta paesana. Il capolavoro della pittura da cavalletto in Vestfalia è senza dubbio l'altare di Maestro Corrado di Soest a Nieder-Wildungen, inaugurato il giorno di S. Egidio del 1404 (fig. 593). Nella tavola di mezzo è dipinta la Crocifissione; ai lati stanno dodici storie della vita di Gesù; la pittura qui muove il primo passo verso un nuovo modo di concepire; il che è effetto dell'esempio della Borgogna.

Nel territorio amburghese la transizione dall'antico al nuovo è attestata dalle pitture di Maestro Bertramo nel cosidetto altare di Grabow, e nelle parti di esso che esistono a Londra, nelle quali si vede con meraviglia il paesaggio e gli animali in-

vadere il campo della pittura sacra. Sia ad Amburgo che a Lubecca è facile riconoscere non poche analogie colla pittura della Vestfalia.

A Praga ed a Norimberga la pittura giunge ad un relativo grado di perfezione; tuttavia sia l'Ecce Homo di Heilbronn, col ritratto dell'abate Hirzlach, che i quadri di Maestro Bertoldo sono cose alquanto deboli, che hanno del mestiere. Nella storia della pittura da cavalletto anche Colonia ha la sua parte. Secondo il cronista di Limburgo, a Colonia, per merito di Maestro Guglielmo, rinomato in tutta la Germania, la pittura compì un notevole progresso, sia nel senso della libertà artistica, che nel sentimento della vita spirituale. Capolavoro di questa pittura è l'altare di Claren, nel duomo (fig. 594), eseguito circa il 1380. Nelle Madonnine tenenti in mano fiori di pisello e di fava (Musei di Norimberga e di Colonia) il consueto fondo d'oro non esclude un bene studiato accordo di colori; anche nei panneggiamenti già si vede un nuovo modo di ideare, che riappare più evidente nella Veronica della Pinacoteca di Monaco. Di lavori consimili ce n'è non pochi nelle chiese e collezioni di Colonia, ed anche fuori di Colonia; essi dimostrano chiaramente che gli artisti si sforzavano di avvicinarsi alla naturalezza, aggiungendo alla pittura sacra forme e motivi propri della pittura di genere; il che è senza dubbio l'espressione pura e sincera dell'ideale religione di quel tempo. Lo spirito della scuola di Colonia appare anche nella grande Crocifissione di Utrecht (1363) nel Museo di Anversa.

Il più bel quadro della scuola bavarese è, a giudizio dei più, il cosidetto altare di Pähl, nel Museo Nazionale di Monaco, probabilmente dipinto tra la fine del secolo XIV e il principio del XV; per delicatezza di concetto e bell'impasto di colori esso può stare a paro delle migliori pitture di Colonia.

Musaici. Nell'arte settentrionale il musaico era poco noto, e non lo si trova che per eccezione. Il grande musaico sopra la porta del transetto del duomo di Praga, dove sono figurati il Giudizio Universale, i Santi protettori della Boemia, e l'Imperatore e l'Imperatrice che fondarono la chiesa, fu eseguito nel 1371 da artefici italiani. Si hanno musaici anche nella cattedrale di Marienwerder; ma l'arte musiva fece miglior prova nella grande Madonna che è nella nicchia terminale del coro nella chiesa del castello di Marienburg. Lavori somiglianti al musaico sono le incrostazioni di pietre rare sulle pareti delle cappelle di S. Caterina e di S. Croce nel castello di Karlstein, e nella cappella di S. Venceslao a Praga; il fondo di gesso dorato e le pitture murali incorniciate da queste incrostazioni (fig. 589) concorrono a produrre un vivace effetto di colore.

Pittura su vetro. Alla pittura murale supplisce la pittura su vetro, in gran favore a quei tempi, alla quale l'architettura gotica offre le più favorevoli occasioni. In questo campo il maggior progresso fu l'invenzione dei vetri addoppiati (« verres doublés »), nel secolo XIV. Due lastre di vetro di diverso colore, applicate a fuoco l'una contro l'altra, consentivano di produrre gradazioni o contrasti di colore, raschiando l'una o l'altra faccia. Non meno importante fu la trovata di coprire di giallo sopra una faccia una lastra di vetro bianco, il che servì a dare splendore alle corone, alle aureole dei santi, alle guernizioni delle vesti, ecc. L'altezza delle vetrate allungava troppo il campo delle figure; a questo inconveniente si ovviò mediante i baldacchini di stile gotico, dapprima a disegno piatto, ma dopo il 1320 disegnati in prospettiva.

SAN GIORGIO.

Vetrata a colori nella Cattedrale di Chartres (prima metà del secolo XIII).

(Gonse, « L'art gothique »).

Fino dal Medio Evo la Francia ebbe il primato nella pittura su vetro. È difficile immaginare cosa più perfetta delle gigantesche finestre delle cattedrali gotiche, colle loro vetrate nelle quali non si sa che più ammirare, se l'effetto decorativo o lo splendore e l'armonia dei colori (Tav. IX). La più antica tra le chiese ornate di vetri dipinti si ritiene che sia quella di S. Dionigi a Parigi, eretta dall'abate Sugerio. C'erano due maniere di composizione, o a grandi figure isolate, simili a statue poste in fila, o a medaglioni contenenti storie bibliche o leggende, con piccole figure; nell'un caso e nell'altro le figure spiccavano sopra un fondo simile ad un tappeto. In Francia dopo il principio del secolo XIV non si usarono più le finestre a meda-

Fig. 596. Finestre a Königsfelden. (Dal Rahn).

glioni, che invece durarono a lungo in Germania e in Svizzera. L'Inghilterra, come la Francia, preferì le grandi figure, ciascuna inquadrata nel suo campo. Le più celebri vetrate sono quelle di Chartres (Tav. IX) e di Bourges. La cattedrale di Chartres conserva intatti i suoi centoventicinque finestroni, oltre a nove rosoni. Anche ad Auxerre ed a Le Mans le finestre del coro sono quasi intatte. Quel che rimane di vetrate dipinte in Inghilterra, a York, Wells, Lincoln e Salisbury, attesta l'influsso francese, specialmente della scuola di Rouen. In Inghilterra per lungo tempo godettero grande favore le vetrate dipinte a grigio su grigio, con delicati tocchi di colore. Delle molte vetrate delle chiese tedesche, del secolo XIII e dei primi anni del XIV, meritano di essere specialmente ricordate a Colonia quelle della chiesa di S. Cuniberto e del coro della cattedrale (fig. 595); presso Colonia quelle di Altenberg; a Strasburgo ed a Friburgo quelle della cattedrale; ad Oppenheim quelle della chiesa di S. Caterina

ed in Austria quelle di Friesach (Carinzia) e dei conventi di Klosterneuburg e di Heiligenkreuz. Gli artefici di Colonia, che diffusero i loro prodotti anche in luoghi lontani dalla città dove lavoravano, costituiscono una vera scuola, con caratteri ben definiti; così pure quelli dell'Alsazia, che nella seconda metà del secolo XIV introdussero una novità, cioè la divisione delle vetrate in parecchi quadri, ciascuno colla sua cornice. A Friburgo in Brisgovia si vedono associate le due maniere: la campata mediana della vetrata è occupata da una grande figura in piedi, e le laterali sono a medaglioni. Nel corso del secolo XIV i modelli francesi furono accolti dagli artefici tedeschi, i quali seppero superarli nell'armonia dei colori e nella bellezza della cornice architettonica; del che si ha una prova nelle undici stupende vetrate di Königsfelden (Argovia) posteriori al 1350 (fig. 596). Per dare un'idea della ricchezza di certi conventi in questo genere di ornamento artistico, basti dire che nella chiesa e nel chiostro dei Cistercensi a Kappel (Svizzera) c'erano centoquattro finestre con vetrate dipinte, delle quali non restano che sei. Anche a Norimberga le chiese di S. Lorenzo e di S. Sebaldo hanno bellissime vetrate dipinte del secolo XV, dalle quali si vede a qual grado di relativa perfezione fosse pervenuta quest'arte, universalmente coltivata.

Fig. 597. Maestro Onorato: Breviario di Filippo il Bello.

Fig. 598. « Bible historiale » nella Biblioteca dell'Arsenale di Parigi.

(Witzthum, *La miniatura parigina*).

La pittura su vetro è la vera e propria pittura gotica, e non si può intenderne lo sviluppo disgiunto da quello dell'architettura; la massa murale ridotta ai soli membri di sostegno rese possibili le vaste finestre, per le quali le vetrate dipinte erano un ottimo riempimento. Col decadere dell'architettura gotica anche la pittura su vetro cessa di essere un ramo dell'arte monumentale e perde ogni ragione d'esistenza; nel periodo del Rinascimento fece nuove prove, giovandosi dei progressi

tecnici ed alla sua volta promovendoli, ma nello stile e nelle forme essa è un'arte affatto diversa da quella del Medio Evo.

Miniatura. Dopo Luigi IX la miniatura francese conquista e mantiene il primato; mediante i colori a tempera essa ottiene effetti fino allora sconosciuti, simili a quelli della pittura su vetro. Nello stesso tempo il disegno diviene più accurato, più disinvolto e più preciso, sebbene ancora deficiente nel modellato e nelle ombre. Nei fregi marginali prevale l'ornato a foglie spinose. Nel ruolo delle imposte di Parigi

Fig. 599. Vita di S. Dionigi. Parigi, Bibl. Naz.

Fig. 600. Salterio di Arundel. Londra, Brit. Museum.
(Witzthum, *La miniatura parigina*).

nel 1292 è menzione di tredici « enlumineurs », ed è verosimile che essi costituissero quasi una scuola; il più tassato è Maestro Onorato, il quale dalla Corte di Filippo il Bello ricevette nel 1296 vari pagamenti « pro libris regis illuminatis »: si ritiene opera di Onorato il *Breviarium parisiense* lat. 1023 (fig. 597), nel quale il disegno è già meno convenzionale che nelle miniature più antiche. Nel libro del tesoro dell'abbazia di Origny in Piccardia, lavoro del 1312 (Berlino, Gabinetto delle stampe), i toni di colore appaiono già attenuati, se si confrontano col Salterio di S. Luigi e colla *Abbreviatio figuralis* dell'abate Ivo di Cluny, compiuta nel 1287. Le miniature fatte per la famiglia reale o per la cappella regia sono, è superfluo il dirlo, molto superiori alle altre, che son pur tra loro molto differenti sia per il contenuto che per il pregio artistico. All'arte di Parigi è strettamente connessa quella della Champagne; infatti

il Breviario ed il Messale miniati per la chiesa di S. Stefano a Châlons-sur-Marne (Bibl. dell'Arsenale 595) sono di stile somigliantissimo a quello del *Breviarium parisiense*. La scuola di Reims, pur avendo nel colore un genio inventivo suo particolare, segue le vicende della miniatura di Parigi, la quale dapprima ha carattere sopratutto illustrativo, e di proposito, trascurando il monumentale, tratta i vari soggetti come aggiunte decorative od integrazioni del testo. Perciò le figurazioni sono collocate nelle iniziali, o frammezzate al testo nei luoghi più notevoli, senza pretendere all'effetto di veri quadri. La calligrafia era già per sè stessa una materia ornamentale, perciò le partizioni del testo e quelle dell'ornato procedono di pari passo. Nella Francia settentrionale al principio del secolo XIV l'arte in generale era inferiore a quella di Parigi, perchè mancavano i cospicui committenti; anzi nel più numeroso tra i gruppi di manoscritti di questa regione si osservano differenze sostanziali dal gusto parigino. Opera di carattere specifico parigino è la *Bible historiale* della Biblioteca dell'Arsenale (fig. 598), compiuta nel 1317 da Giovanni di Papeleu, di cui lo stile, divenuto pratica di mestiere, si rivede in molti manoscritti fin verso il 1340. In queste miniature prevale la maniera parigina, ma vi si aggiunse qualche cosa che è proprio del Belgio e della Francia settentrionale. Del resto anche in Parigi l'arte d'alluminare, che aveva raggiunto l'eccellenza con Maestro Onorato, in seguito decadde; lo stile della Bibbia dell'Arsenale, che fu molto imitata, non rappresenta un progresso. Fa eccezione il codice della Vita e miracoli di S. Dionigi, che stando alla dedica fu compiuto nel 1317 (fig. 599); le imagini che occupano un'intiera facciata, circondate da un ricco ornato architettonico, la frequenza dei motivi di genere, l'abbondanza degli accessorî ornamentali, lo stile delle figure, sono cose che rivelano nuove idee venute di fuori, e che si ritrovano nelle miniature inglesi e belghe. L'influenza della vita di S. Dionigi appare manifesta nelle opere dell'arte che diremo aristocratica e cortigiana e negli ornati di libri latini di preghiere e nelle Bibbie ad uso di privati; in queste ultime opere si vede l'applicazione di elementi secondari della vita di S. Dionigi. Le scenette di genere si fanno sempre più frequenti e abbondano pure i capricci (*drôleries*), cioè le figurine satiriche tolte dalla favola e dalle fiabe, per ornamento dei margini. Per la ricchezza di siffatte decorazioni è rinomato il Messale dell'abate Johannes de Marchello, proveniente dal convento premonstratense di Amiens, che si conserva all'Aja. Quest'opera, compiuta nel 1323 in Amiens dal calligrafo Garnerus de Morolio e dal miniatore Petrus dictus de Raimbaucourt, è notevole anche come documento indiscutibile della divisione del lavoro. Le Bibbie figurate rappresentano ordinatamente tutti i fatti della Sacra Scrittura; anche le « cronache universali » ed i poemi epici, quali « les Histoires de Roger » e « l'Histoire d'Alexandre » (Brusselle), abbondano di figurazioni. Certo nei manoscritti di romanzi della Francia settentrionale nel primo ventennio del secolo XIV c'è molto di inglese e di belga, e poco o nulla che possa dirsi proveniente da Parigi.

Perfezionandosi il senso della natura e dell'individualità, dopo la metà del secolo XIV i miniatori francesi riescono a formarsi uno stile veramente pittorico; si valgono del colore per ottenere il modellato, imparano ad ombreggiare, e lasciano la tempera per il guazzo. Perfino nel dipingere a grigio su grigio sanno produrre belli effetti plastici. Nei ritratti dei committenti, che sono inseriti in alcuni codici, si vede sempre più manifesta l'intenzione di dare alla figura il suo carattere personale. Poco a poco i miniatori abbandonano lo sfondo a tappeto e vi sostituiscono qualche accenno

di paesaggio, senza però curare le gradazioni dell'azzurro del cielo. Questi artisti lavorarono principalmente per i re di Francia ed i principi della casa regnante, tra i quali ci fu qualche appassionato bibliofilo. Le « Grandes Heures » (cfr. fig. 476), opera di Jacquemart de Hesdin, nell'inventario dell'eredità del duca di Berry furono valutate quattromila lire tornesi; il che è una prova del pregio in cui erano tenuti i manoscritti miniati. Al favore di Carlo V, di cui si vede il ritratto in qualche codice, si devono alcuni capolavori dell'arte d'alluminare, come la Bibbia finita nel 1371 da Giovanni di Bruges, la traduzione di Aristotele, del 1376 (l'una e l'altra all'Aja), ed il *Rationale divinorum officiorum*, compiuto nel 1374, nel quale è conservato il tradizionale fondo a combinazioni di colori. Gli stupendi libri di preghiere di Filippo l'Ardito duca di Borgogna e di sua nuora Margherita di Baviera, i molti codici che il già menzionato duca di Berry fece alluminare da Andrea Beauneveu, dell' Hainaut, da Paolo di Limburgo e da altri artisti, sono opere degne di stare a paro di quelle che fece eseguire Carlo V; ma di questi capolavori il più celebre è il Libro d'ore, già proprietà del duca d'Aumale ed oggi del Museo di Chantilly. Non è meraviglia scoprire qualche cosa di italiano nei codici miniati della Francia meridionale, se si pensa ai molti pittori italiani che furono al servizio della Corte pontificia in Avignone. Grande amatore di manoscritti alluminati fu il re Renato d'Angiò, che dette lavoro anche ad alcuni maestri fiamminghi. La miniatura francese conservò a lungo una certa sua tipica sentimentalità, ed a ciò non furono di impedimento le molteplici relazioni coll'arte dei Paesi Bassi, dove si ha nel Belgio un gruppo di manoscritti in cui si vede l'elaborazione di elementi inglesi, senza che venga meno il contatto coll'arte della Francia settentrionale; le miniature di questo gruppo fin dalla fine del secolo XIII furono imitate in altri paesi. Le due principali forme della miniatura francese si ripetono per riflesso anche in Inghilterra, sia che si guardi il modo di tratteggiare, o di modellare, che la coloritura; ciò appare ad esempio nel Salterio del monaco Roberto, proveniente da Norwich (Oxford), e nel Libro di Salisbury (Londra). Tuttavia in queste opere c'è sempre qualche tratto schiettamente inglese, o nella sostanza dello stile o negli accessorî ornamentali. Reminiscenze francesi appaiono nelle antiche figurazioni di due registri dei re d' Inghilterra, e reminiscenze più precisamente parigine nel Salterio della regina Isabella, figlia di Filippo il Bello, sposata nel 1308 ad

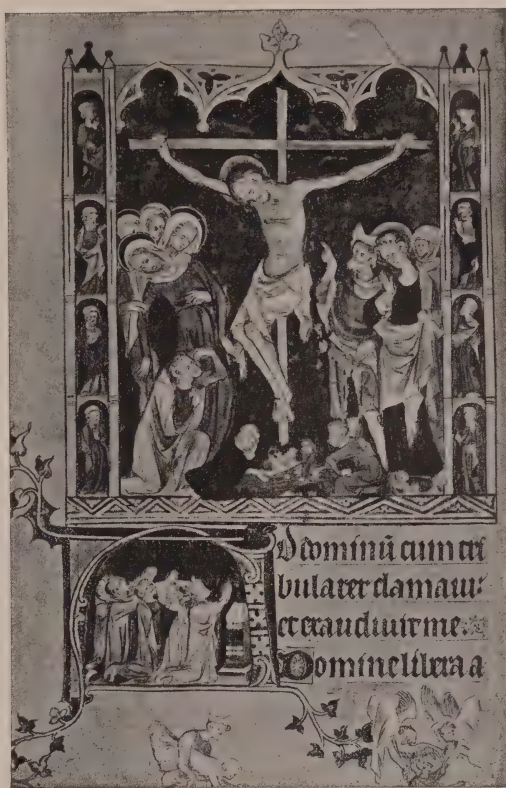



Fig. 601. Salterio della regina Maria. Londra, Brit. Museum. (Witzthum, *La miniatura parigina*).

Edoardo II (Monaco). Opere quasi contemporanee, ma più schiettamente inglesi, sono il celebre Salterio di Arundel (fig. 600) ed il cosidetto Salterio di Brusselle, oggi a Pietroburgo; ivi le figurazioni sono collocate dentro cornici architettoniche, ed illustrano il testo più fedelmente che in altri manoscritti. La disposizione caratteristica inglese, molto diversa da quella in uso a Parigi, appare più che altrove manifesta nel Salterio di Tenison, opera del 1284. Nei fregi marginali del Salterio di Ormesby, in forma di cornici, la decorazione è alquanto disordinata; invece nel Salterio Reale della regina Maria (fig. 601), essa si accosta molto dappresso alla maniera dei maestri di Parigi, i quali in fatto di decorazione sempre diedero prova di gusto squisito e sicuro. Questo Salterio, probabilmente miniato per il conte Tommaso di Lancaster, decapitato nel 1322, è forse il capolavoro della miniatura inglese; abbiam detto che sente della maniera parigina, ma assai meno che il Codice di Graziano, scritto nel 1314 da Tommaso di Wymeswould nella contea di Leicester. La stessa mescolanza di parigino e di inglese si osserva in altri manoscritti di giurisprudenza, ad esempio nella « Summa super titulis Decretalium » di Enrico di Susa, compiuta nel 1314 (Brusselle), e nel bel codice n. 20 del Museo Fitzwilliam a Cambridge, finito nel 1323. Il pariginismo, per così dire, nei manoscritti inglesi del primo quarto del secolo XIV non si può mettere in dubbio. Delle miniature esistenti nell'Escorial ricorderemo un Laudario della Madonna, con disegni a penna colorati e dorati, ma senza ombre, che rappresentano edifizi moreschi, prova evidente che il lavoro è spagnuolo; ed i libri del giuoco degli scacchi e dei dadi, di Alfonso il Saggio, compiuti nel 1321, molto interessanti per la storia del costume.

Fig. 602. Crocifissione. Dal « Libro del giuramento » dell' Università di Colonia, 1395.

La miniatura tedesca adoperò sia il disegno a penna leggermente colorito che la tempera su fondo d'oro, e senza essere in massima avversa agli esempi ed alle novità di altri paesi, in molti luoghi ebbe uno svolgimento affatto indipendente. Verso la metà del secolo XIV i maestri tedeschi cominciarono ad abbellire i fondi con fiori; verso il 1380 già conoscevano lo sfondato, e disegnavano gli edifizi in prospettiva, e non molto dopo impararono a dar vita e carattere personale alle figure, ed a drappeggiare non più a rigide pieghe spezzate, ma con elegante morbidezza. Nelle miniature che ritraggono la vita e le avventure dei Minnesinger tedeschi, in generale

l'intonazione è giusta; la passione amorosa, le gioie della caccia e della vita campestre, le ardite imprese dei cavalieri in onore della loro dama, sono rappresentate con molta efficacia. Tuttavia resta ancora a desiderare l'elemento individuale, ossia l'attitudine dell'artista a rappresentare il carattere naturale di ciascun personaggio. Nell'elogio che si fa di alcune di queste figurazioni, ad esempio del canzoniere di Manesse, che è del principio del secolo XIV, è implicito un biasimo. L'insufficienza dell'artista nel dipingere soggetti serii, come combattimenti di cavalieri, appare evidente. L'alluminatore pone tutta la sua diligenza nei particolari, ad esempio nelle armature; ma se nella « Spedizione di Enrico VII a Roma » (Codex Balduini a Coblenza), codice della prima metà del secolo XIV, con disegni a penna leggermente colorati, osserviamo le figurazioni di battaglie e di assedii, dobbiamo riconoscere che sono molto lontane dal vero. Eppure l'artista, appartenente alla regione renana, non era certamente l'ultimo tra i suoi contemporanei; egli fece ogni sforzo per dare un carattere individuale ai personaggi, e forse lavorò coll'intenzione che le sue miniature servissero di modello a pitture murali. Se questa supposizione è vera, è da conchiudere che nel secolo XIV in Germania la pittura murale poco differiva dall'arte dei tappeti. Infatti la composizione del quadro, la tecnica e l'effetto sono gli stessi che nei tappeti storiati. Nel bel Messale di Prüm vediamo la prima volta nella pittura renana qualche influenza dell'arte di Parigi, e nello stile delle figure qualche cosa della maniera di Maestricht; ma gli ornati a viticci sono conformi piuttosto al gusto dei ricchi manoscritti di Gand e di Bruges. Segue l'esempio degli alluminatori francesi anche il frate Giovanni di Valkenburg, autore del Graduale del Museo arcivescovile di Colonia (1299); sono cose francesi sia le figure dentro le iniziali che i capricci che ornano i margini. Ma dopo un secolo appena avviene nella miniatura di Colonia una trasformazione, dovuta al celebrato Maestro Guglielmo, al quale nel 1370 fu commesso di dipingere il frontispizio del cosidetto « Libro del giuramento », codice che purtroppo andò perduto. Ad esempio, la Crocifissione nel Libro del giuramento dell'Università, opera del 1395 (fig. 602), è da attribuire alla scuola di Maestro Guglielmo. Nei codici di leggi detti *Speculum saxonicum* e *Speculum suevicum*, che sono i principali tra i codici tedeschi del Medio Evo, che nella serie delle interpretazioni dei singoli casi di diritto seguono le norme dei codici giuridici italiani, nelle illustrazioni dei poemi cavallereschi (Guglielmo d'Orange, Parsifal, Tristano), e in quelle delle cronache universali, in gran favore a quel tempo (Rodolfo di Ems), le miniature sono ancora rozze, e sentono il mestiere; tuttavia nel modo di rappresentare si riconosce che l'artefice è tutt'altro che estraneo alla vita ed allo spirito del suo tempo. Nello « Specchio di salvezza », nella cosidetta Bibbia dei poveri e nelle opere anche più estese, intitolate « Concordantia caritatis » (Kremsmünster; S. Floriano, Vienna, Monaco, Salisburgo; Lilienfeld (fig. 603), Biblioteca Liechtenstein a Vienna) si vede l'elaborazione di tutto il ciclo tipologico-figurativo del Medio Evo. Nelle figurazioni dei mesi nei calendari, molto spesso ripetute dagli alluminatori, sono rappresentate con sempre maggior naturalezza le varie occupazioni della vita quotidiana; questo esercizio giovava ad educare gli artisti all'osservazione del vero. Non meno pregevoli sono le miniature del Libro degli scacchi del domenicano Jacopo de Cessoles, opera nella quale è ritratta artisticamente la vita degli ultimi tempi del Medio Evo. Il crescere della devozione favoriva l'arte dell'alluminare; gli artisti avevano molto lavoro nel miniare libri di preghiere destinati a personaggi principeschi (Libro d'ore dell'arcivescovo Kuno

di Falkenstein, a Treviri; Libro della duchessa Maria di Gheldrio, a Berlino; Libro di Eberardo il Barbuto, a Stoccarda; Passionale della principessa Cunegonda, abbadessa del monastero di S. Giorgio a Praga).

Meglio che nei lavori della regione renana e della Vestfalia, l'appartenenza ad una stessa scuola appare evidente nelle miniature di Praga posteriori alla metà del secolo XIV; ma anche nella prima metà dello stesso secolo gli artisti boemi avevano già dato eccellenti prove del loro valore nel Passionale di Cunegonda e nella Bibbia figurata di Boleslao (Praga, Principe di Lobkowitz), del tempo di Giovanni di Lussemburgo. Il rapido incremento della Corte, della Chiesa e degli studi, essendo allora Praga residenza imperiale, e sede di un arcivescovo e della prima Università sorta nell'Impero, creava una condizione favorevolissima all'arte dell'alluminare. Carlo IV,

Fig. 603. Dalla « Concordantia caritatis » dell'abate Ulrico di Lilienfeld. (Annuario della i. r. Comm. centrale).

educato in Francia, ed il clero, sia regolare che secolare, portarono dalla Francia ed anche dall'Italia pregevoli manoscritti miniati, dei quali gli operosi artisti di Praga seppero ottimamente servirsi. Essi avevano ormai imparato a modellare le figure, e le disponevano sopra un fondo simile ad un tappeto, contornandole di copiosi viticci, di bizzarrie, di stemmi, di figurine di Profeti e di uomini selvaggi, di animali e di soggetti amorosi; in questi lavori spiegavano grande magnificenza di colori, che fu il pregio principale e singolarissimo della miniatura boema nel sec. XIV. Pure accogliendo gli esempi tedeschi, la miniatura boema ebbe il suo svolgimento indipendente. Opere di stile schiettamente locale sono il Breviario di Leone, gran maestro dei cavalieri della Croce, opera compiuta nel 1359, la Dottrina cristiana composta nel 1376 da Tommaso di Stitné, la Bibbia dell'altarista Kunsso, finita nel 1388, ed il Messale del canonico Venceslao di Radetz (tutti a Praga). L'influenza dei modelli francesi, già evidente nell'Antifonario della regina Elisabetta, vedova di Venceslao II (Raigern), è anche più manifesta nel Mariale (fig. 604) e nell'Orazionale dell'arcivescovo Ernesto di Pardubitz, nel Breviario da viaggio del vescovo di Leitomischl Giovanni di Neu-

markt (tutti a Praga, Museo Boemo) e nel Messale del vescovo di Olmütz Giovanni Ocko di Wlaschim (1351-1364; Praga, Capitolo del Duomo); da queste opere si distacca il Pontificale del vescovo di Leitomischl Alberto di Sternberg, compiuto nel 1376 da Hodico (Praga, Strahow). La decadenza dell'arte già si viene manifestando nei codici miniati sotto Venceslao IV, nella canzone di Guglielmo d'Orange, finita nel 1387 (Vienna, Imp. Museo di Storia dell'Arte), nella famosa traduzione della Bibbia

Fig. 604. L'Annunciazione. Dal Mariale dell'arcivescovo Ernesto di Pardubitz. Praga, Museo Boemo.

(fig. 605), nella Bolla d'Oro, nel Diritto minerario boemo, nella tedesca delle epistole di San Paolo nelle Tavole astronomiche alfonsine (1392-1399) (tutte a Vienna, Biblioteca di Corte), nel Salterio di Nicolò di Lyra (Salisburgo, Biblioteca degli Studi), nel manoscritto d'astrologia di Avennare (Monaco, R. Biblioteca), e nella Bibbia in due volumi scritta nel 1402 per Corrado di Wechta (Anversa, Museo Plantin-Moretus). Invece il Messale eseguito nel 1409 da Laurino di Klattau per l'arcivescovo Zbynko Zajic di Hasenburg torna all'antica bellezza. Così gran numero di lavori prova che sotto Venceslao IV la Corte occupava molti miniatori (Frana, Nicolò, Venceslao

e Giovanni). Frana eseguì una parte della Bibbia di Venceslao. Oltre a queste opere maggiori si conservano nelle biblioteche boeme e straniere molti codici miniati in Boemia, di pregio artistico alquanto minore. Dopo la guerra degli Hussiti avviene un ristagno; ma sebbene sorgano a contrastarle il campo le incisioni in legno ed in rame, la miniatura fiorì in Boemia fino alla fine del secolo XVI.

I capolavori dei miniatori boemi si conservano nella Biblioteca di Corte a Vienna: l'Evangeliario compiuto da Giovanni di Troppau nel 1368 per Alberto III, ed il Rationale Durandi, cominciato nel 1384 per ordine dello stesso principe. In quest'ultimo è da ammirare il disegno nitido e sicuro, il senso singolare dello spazio nelle architetture ed il carattere individuale delle figure.

Fig. 605. Re Venceslao IV e la moglie.
Vienna, Biblioteca Reale. Bibbia di Venceslao.
(Dall'Annuario delle raccolte artistiche
della Casa imperiale).

Primordi dell'incisione in legno. Gli stampi di legno che si usavano per riprodurre più volte certi disegni sopra le stoffe, suggerirono l'idea di imprimere sulla carta disegni incisi sopra pezzi di legno; di ciò abbiamo notizia fino dal secolo XIV; sono gli incunaboli dell'arte. Nel 1398 è menzionato ad Ulma un Ulrico intagliatore di stampi. A dir vero, sono pochissimi i fogli incisi che si possano con relativa certezza attribuire agli ultimi anni del secolo XIV; esiste un pezzo di legno, lavoro borgognone, degli ultimi trent'anni del secolo, sul quale è intagliata la Crocifissione; di ciò si valse qualche storico per rivendicare alla Francia, e più precisamente alla Borgogna, l'origine dell'incisione in legno; ma è una affermazione alquanto arrischiata; nondimeno, lasciando impregiudicata la questione dell'origine francese o tedesca, ormai è quasi fuor di dubbio che i primordi dell'incisione in legno risalgono alla fine del secolo XIV.

Fig. 606. Piviale inglese del sec. XIV a Bologna.

Tessuti e ricami. Nell'ornamento interno sia delle abitazioni che delle chiese, il ricamo e l'arazzeria gareggiavano colla pittura murale. Esistevano corporazioni di ricamatori e di ricamatrici, di cui conosciamo anche qualche nome; ad esempio, una cortina d'altare a Salisburgo reca il nome di Seidlinus di Pettau; nello stesso tempo l'arte del ricamo era coltivata nei conventi. In luogo della disposizione circolare delle figure di santi e dei gruppi di figure, propria dello stile gotico primitivo, vediamo dopo non molto tempo nei piviali e nelle cortine d'altare la divisione dello spazio in segmenti trapezoidali concentrici, che poi prendono forma di nicchie ad arco acuto (fig. 606). Tra il secolo XIII ed il XIV i ricamatori inglesi tolsero il primato

Fig. 607. Dall'antependio di Königsfelden a Berna.

Fig. 608. Tappeto di Giovanni Malterer a Friburgo in Brisgovia.
(Da Schweitzer, *Tappeti figurati e ricami del Museo Civico di Friburgo in Brisgovia*).

a quelli della Francia e della Germania, senza però introdurre novità tecniche notevoli. Al più, l'« *opus anglicum* » si distingue dagli altri lavori consimili per la frequenza dei motivi d'animali, trattati in modo naturalistico, e per le forme architettoniche degli ornati. Gareggiava con esso l'« *opus florentinum* »; Firenze era famosa in Francia e Spagna come la principal sede dell'arte del ricamo; ad artefici fiorentini il duca di Berry nel 1378 commise per la cattedrale di Chartres un intiero paramento d'altare dove è effigiata tutta la famiglia reale. Nei ricami tedeschi d'oro e di seta si vede che gli artefici si propongono di ottenere l'effetto di un quadro; a quest'effetto, meglio che nel paramento d'altare di Kamps, essi riuscirono nell'antependio di Königsfelden, oggi a Berna (fig. 607), eseguito per ordine dell'arcivescovo Alberto II

Fig. 609. Pianeta del Toson d'oro a Vienna.

d'Austria (m. 1357). Opera che fa onore ai ricamatori di Praga è l'antepéndio di Pirna. Nei lavori delle monache i fili d'oro sono usati con parsimonia; il ricamo è fatto sopra grossa tela di lino, e vi è poca cura dell'ombreggiare e del modellato

Fig. 610. Pianeta del tesoro del duomo di Cracovia. (Lepszy, *Cracovia*).

delle vesti. Le migliori opere di questo genere sono i tappeti del soppresso convento delle monache di Wienhausen presso Zelle, eseguiti con cotone a varî colori sopra stoffa di lino con figurazioni tolte dalla leggenda di Tristano; è da citare anche il tappeto da pavimento del monastero di Lüne. Nel tappeto murale del convento di

Adelshausen (prima metà del secolo XIV) sono figurate l'astuzia e la potenza delle donne (fig. 608); esso reca lo stemma di Giovanni Malterer, consigliere del comune di Friburgo in Brisgovia. Verso la fine del periodo gotico i ricamatori si sforzarono sempre più di gareggiare coi pittori, e produssero preziosi lavori, giovandosi di car-

Fig. 611. Duomo di Xanten. Coperta da leggìo di stile gotico.
(Da Clemen, *Monumenti artistici della provincia renana*, I).

toni di celebri maestri. I ricami dei paramenti del Toson d'oro a Vienna (fig. 609) si ritiene che siano eseguiti sopra cartoni di Giovanni van Eyck. Nella seconda metà del secolo XV gli artefici, sforzandosi di avvicinarsi sempre più al vero, tentano il ricamo in rilievo. Nella pianeta della cattedrale di Cracovia (fig. 610), donata nel 1504 da Pietro Kmilta maresciallo della Corona, la croce è divisa in sette quadrati con figurazioni a rilievo ed in prospettiva, della vita di S. Stanislao. Le belle coperte da altare e da leggìo, provenienti dai conventi di monache premonstratensi di Al-

tenberg sul Lahn e di Xanten (fig. 611), attestano il sopravvivere del ricamo in bianco sul lino, arte coltivata dalle monache e dalle nobili dame. Lavoro intermedio tra il ricamo ed il tessuto erano i cosidetti fregi di Colonia, molto ricercati nel secolo XIV

Fig. 612. Figurazioni dell'Apocalisse nei tappeti della cattedrale di Angers secondo i disegni di Jan van Brügge (verso il 1376).

per guarnire i sacri paramenti; erano strisce a fondo d'oro con versetti, stemmi, figurine, viticci, alberetti fioriti; si facevano con un piccolo telaio.

L'arte degli arazzi, che nella Francia settentrionale, nel Brabante e nelle Fiandre era esercitata da maestri laici costituiti in corporazioni, negli ultimi venticinque anni

del secolo XIV venne in gran fiore, specialmente a Parigi e ad Arras, favorita da cospicue commissioni dei re di Francia e dei duchi di Borgogna. I tappeti od arazzi di lana ordinati nel 1376 da Luigi di Angiò pel duomo di Angers (fig. 612), furono eseguiti da Nicola Bataille, il più celebre arazziere di Parigi, sopra disegni che Giovanni di Bruges, pittore di Carlo V, trasse da un antico codice figurato dell'Apocalisse. L'arazzeria divenne un'arte industriale in grande, ed Arras ebbe la gloria di dare il nome a questi lavori, che acquistarono fama universale; gli artefici tedeschi non erano in grado di sostenere la gara. Tuttavia tra le molte opere dell'arte tedesca, che in generale ai soggetti sacri preferì i profani, con figure vestite alla foggia contemporanea, meritano di essere ricordati l'arazzo della Madonna del Museo di Friburgo in Brisgovia (fig. 613), compiuto nel 1350, e gli arazzi del palazzo comunale di Ratisbona, del Museo Germanico e della chiesa di S. Lorenzo a Norimberga,

Fig. 613. Arazzo della Madonna, nel Museo Civico di Friburgo in Brisgovia.

e delle cattedrali di Magonza e di Halberstadt. Nel Museo Nazionale di Monaco c'è una cortina d'altare nella quale è figurata una monaca che lavora ad un telaio verticale; opera gotica degli ultimi tempi, che attesta la sopravvivenza dell'arte in alcuni conventi. Le sedi principali dell'arazzeria in Germania pare che fossero Norimberga, Magonza e Basilea.

Nella tessitura in seta l'Italia vanta in questo tempo una meravigliosa produzione di broccati ed altre stoffe preziose, sufficiente alle richieste di tutta l'Europa; dapprima gli Italiani si attennero ai modelli saraceni, poi accolsero motivi gotici, e trassero nuove forme dall'Oriente, e perfino dalla Cina. Dopo il 1420 è frequente nei lavori italiani il motivo della melagrana, prediletto dall'arte gotica degli ultimi tempi.

Opera d'eccezione sono i disegni a penna leggermente colorati, che si vedono sopra una cortina d'altare, di seta bianca, proveniente dalla cattedrale di Narbona (oggi al Louvre); vi è figurata la Passione, e ai due lati del quadro di mezzo, che è la Crocifissione, stanno i ritratti del re Carlo V, committente dell'opera, e della regina sua consorte; lo stile grazioso di questo lavoro lo fece attribuire a Giovanni d'Orléans, pittore di Corte. La stessa tecnica si vede in una infula di seta con figure

di santi, nel Museo di Cluny. Grande ricchezza di figure si osserva nei cosidetti drappi quaresimali, fittamente storiati di soggetti biblici, che servivano a coprire gli altari durante la Quaresima. Quello di Gurk, eseguito per ordine di Corrado di Friesach nel 1358, contiene più di cento storie, e un numero quasi uguale di figurazioni con versi esplicativi tedeschi si vede in quello di Zittau, fatto eseguire nel 1472 dal droghiere Jacopo Gorteler.

c) LE ARTI INDUSTRIALI NEL PERIODO GOTICO.

Il mestiere, inteso il vocabolo nel suo miglior significato, poco a poco finisce col dominare, negli ultimi tempi del Medio Evo, tutta l'arte dell' Europa settentrionale; l'abilità manuale è tutto, e ad essa è dovuto il carattere specifico dello stile gotico. Così nell'architettura, tra l'architetto e il muratore si intromette il tagliapietra; gran parte della bellezza delle cattedrali gotiche è merito di questi modesti artefici. Negli ultimi tempi del gotico l'abilità manuale prevale a tal segno, che spesso scompare, e non sempre a vantaggio dell'arte, qualsiasi differenza tra l'artista e l'artigiano. Il rapporto organico tra la costruzione e le forme decorative, che non può essere compreso che dall'artista, si indebolisce, e talora è affatto distrutto. La parte muraria diviene complicata, e i bastoncelli ed i costoloni si trasformano in ramificazioni. Lo sforzo dell' ingegnosità ad ogni costo, impoverisce la fantasia inventiva, la quale non riesce più a trovar motivi nuovi e belli se non applicandosi a stilizzare, senza troppo scostarsi dal vero, le forme vegetali indigene. Ma fuori di ciò l'ornato manca di varietà, e ripete meccanicamente gli stessi motivi; i membri architettonici sono staccati dal loro organismo, ed applicati senza alcun limite di raziocinio anche dove non hanno alcuna giustificazione, neppure apparente, di opportunità. Basta osservare l'ostensorio di Klosterneuburg (fig. 614), coi suoi archi rampanti, guglie, statue e baldacchini, o il turibolo a finestrate gotiche di Seitenstetten (fig. 615), o certi reliquiari contenenti braccia di santi, dove i motivi architettonici

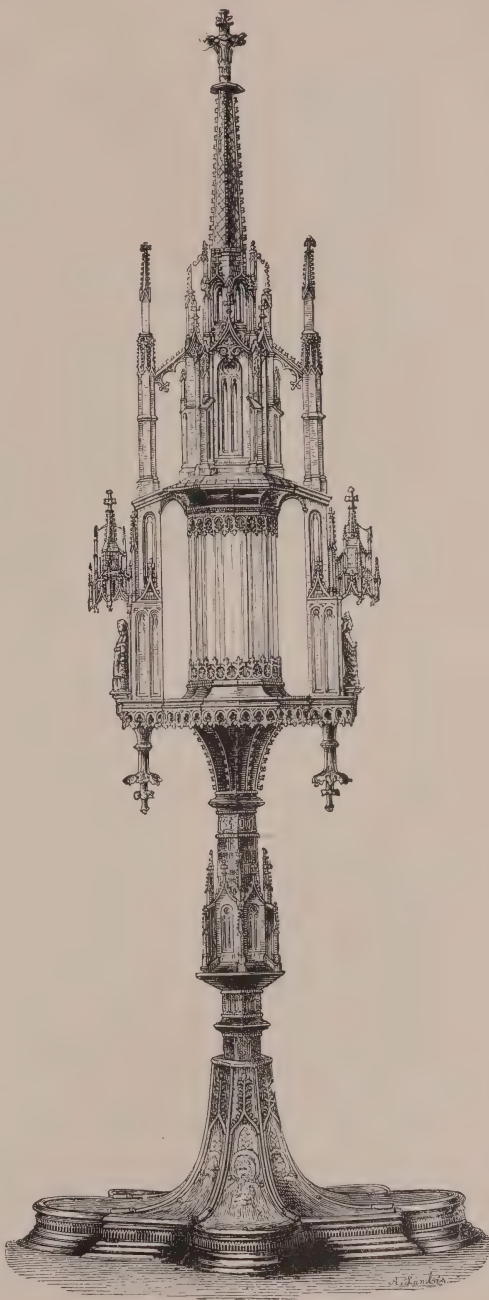



Fig. 614. Ostensorio gotico a Klosterneuburg.

interrompono perfino la superficie occupata dalla mano. In qualche rarissimo caso, mediante l'adattamento della forma all'oggetto da mettere in mostra, ad esempio

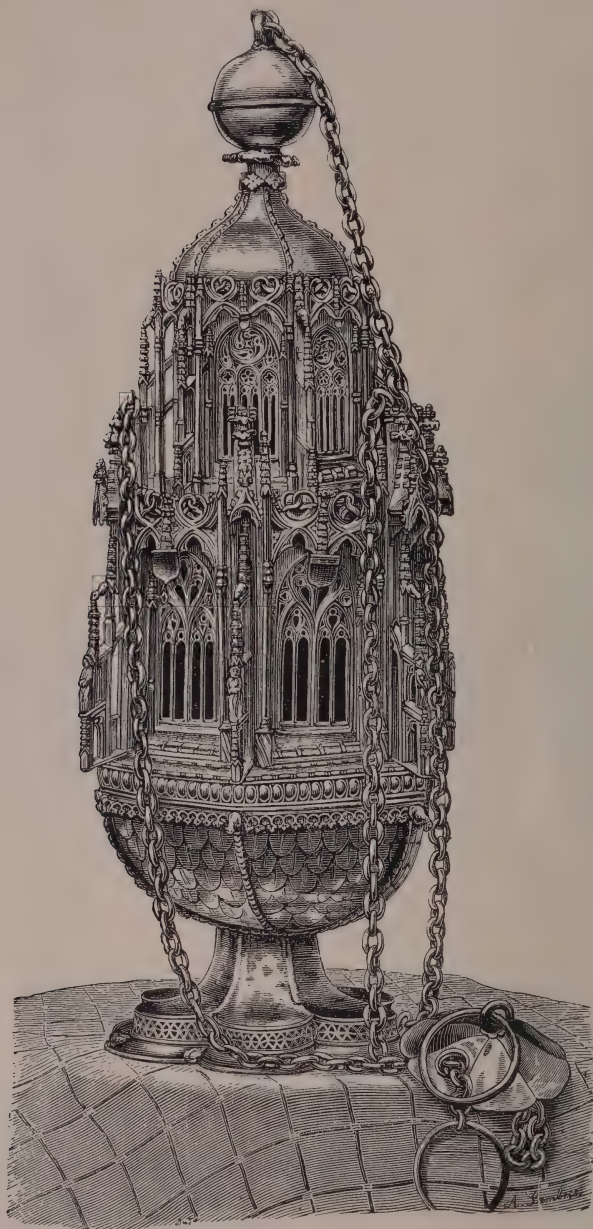



Fig. 615. Turibolo gotico a Seitenstetten.

nel reliquiario di S. Simeone nel tesoro del duomo di Aquisgrana, l'artefice seppe ottenere un bellissimo effetto (fig. 616). Senza dubbio, se uno non si propone la questione dell'applicazione di elementi architettonici alle suppellettili puramente decorative, applicazione che del resto in qualche caso è fatta con molta logica e chia-

rezza, e se tien conto solamente dell'abilità manuale, della solidità e del continuo perfezionarsi del disegno e della forma plastica, la maggior parte di questi lavori sono degni di ammirazione. Ciò che diciamo si riferisce sia all'oreficeria che alle

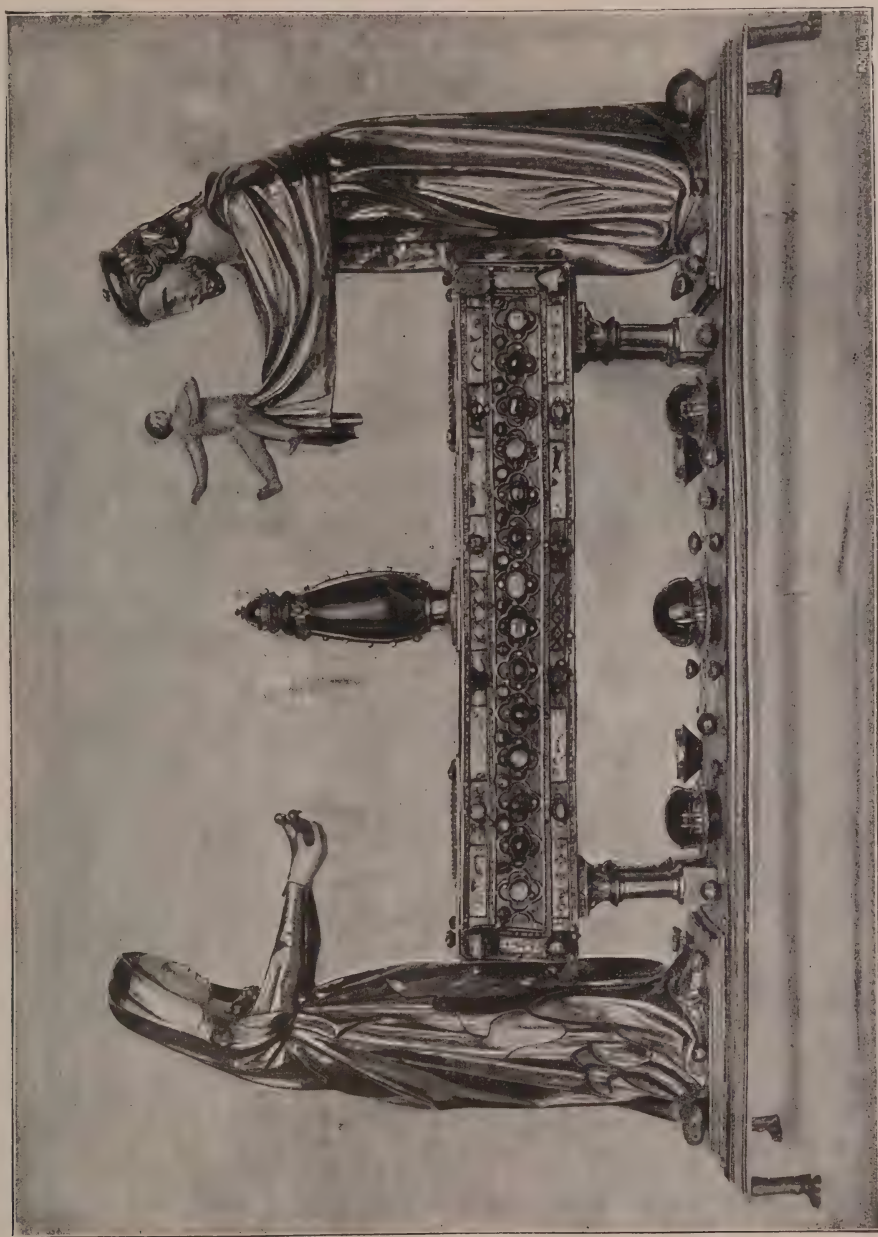



Fig. 616. Reliquiario di S. Simeone nel tesoro del duomo di Aquisgrana.

opere dei fabbri e dei falegnami. Il rapido incremento dell'agiatezza nelle città rendeva la borghesia sempre più esigente quanto alle comodità della vita, e suscitava in essa il desiderio di sfoggiare la sua magnificenza sia nel donare belli arredi alle chiese che nell'ornare le proprie case; ciò favoriva le arti industriali, ma nello stesso

tempo le spingeva all'esagerazione ed al manierismo; gli artefici, che dapprima si attenevano ad uno stile che diremmo idealistico ed aristocratico, si vengono sempre più accostando al realismo proprio della borghesia.

Nell'oreficeria il mutamento del materiale e la sostituzione dell'argento al rame, che non fu più adoperato se non per produrre effetti di colore, produssero anche nuove forme, derivate dall'architettura; così l'oreficeria prese a gareggiare coll'architettura e colla scultura. In Francia, dove era nata l'architettura gotica, nell'esecuzione delle suppellettili più preziose, quali i reliquiari, gli orafi ed argentieri imitarono addirittura le chiese gotiche, colle loro statuette dentro nicchie ad arco acuto separate da torricelle. Perfezionandosi nella plastica, gli artefici moltiplicarono le statuette di santi, fuse o a sbalzo, e i reliquiari finirono coll'essere vere composizioni di scultura (fig. 616), o presero la forma di teste o di busti (fig. 617). Ma l'abilità artistica ebbe modo di manifestarsi anche negli oggetti d'uso profano, come boccali, bicchieri, brocche, scodelle, bacili, ecc. In ciò i maestri francesi furono presto imitati da quelli dei paesi vicini, e se ne ha prova nel trittico d'argento dell'abbazia di Floreffe (Louvre), opera del 1254, ed in quel capolavoro dell'arte gotica primitiva nelle Fiandre, che è l'arca d'argento di S. Geltrude a Nivelles, eseguita dal 1272 al 1298 da Nicola di Douai e da Jaquemon di Nivelles, sopra disegno del monaco orefice Jaquemon di Anchin. Degli effetti prodotti in Germania dagli esempi francesi si hanno molti documenti nei tesori delle chiese tedesche; citiamo tra questi il reliquiario di Aquisgrana (fig. 618), in forma di cappella bene architettata, e l'arca dei Maccabei nella chiesa di S. Andrea a Colonia (fig. 619), nella quale le forme architettoniche, comuni ai lavori di questo genere fino agli ultimi tempi del gotico, sono soverchiate dall'abbondanza dei quadri storiati a rilievo. Le forme architettoniche durarono più a lungo negli ostensori, fatti in guisa di torricella che si eleva sopra un piede di calice. La forma circolare dell'ostia, che meglio si adattava ad una custodia fatta di due dischi di cristallo, suggeriva la forma a raggiera, che per lungo tempo fu preferita nelle province austriache. Ma la maggior parte degli ostensori di stile gotico tardo sono costituiti da un cilindro di vetro, sormontato da una torricella, e fiancheggiato da tutti gli accessori dell'architettura gotica, come archi rampanti, gugliette, baldacchini, ecc. Nell'ostensorio di Tiefenbronn, opera insigne della seconda metà del secolo XV, sopra la teca c'è un gruppo di statuette che figurano l'Ultima Cena. Cosa tutta spagnuola sono le edicole destinate all'esposizione del Santissimo durante l'ottava del Corpus Domini, costruzioni torriformi, da sei ad otto piani;

Fig. 617. Reliquiario in forma di busto, cogli stemmi di famiglie patrizie di Colonia (1400 circa). Colonia, Collezione Schnütgen.

di queste opere la più antica (1458) è quella della cattedrale di Gerona, ma molto più pregevole per l'elegante struttura è quella di Cadice (fig. 620); le più celebri sono quelle di Cordova e di Toledo, eseguite da un maestro Enrique de Arphe venuto dalla Germania. Verso la fine del periodo gotico le argenterie d'uso domestico

Fig. 618. Reliquiario in forma di cappella, posteriore al 1361. Aquisgrana.

erano molto ricercate dai ricchi borghesi, che preferivano i lavori di sbalzo. Una singolarità di questo periodo sono i cosidetti boccali gibbosi, dei quali il più prezioso esemplare è il cosidetto bicchiere di Corvino (fig. 621) a Wiener-Neustadt, che si crede opera di un orefice tedesco della Transilvania, a servizio di Federico III. In Inghilterra divenne costume abbellire le mense con tazze di forme assai semplici, con ciotole di legno legato in argento, e principalmente con saliere, ora in forma

di animali, ora lavorate a sbalzo, nella cosidetta forma gibbosa (fig. 622). Tra le argenterie spagnuole da tavola si citano come rarità due navicelle di stile gotico, appartenenti ai tesori delle cattedrali di Toledo e di Saragozza.

I più famosi lavori degli orafi al servizio della Corte francese, appartenenti al tesoro di Carlo VI, sono oggetti d'uso tra sacro e profano; citiamo tra questi il popolarissimo « Cavalluccio d'oro » di Alltötting (fig. 623). Quest'opera, conservata a meraviglia, consiste di un piedestallo sostenuto da quattro colonne, il tutto d'argento dorato; nello spazio tra le colonne c'è un cavallo tenuto a mano da uno scudiere. Sopra questo piedestallo sorge come un pergolato di rose a smalto, di centro al quale sta la Madonna in trono col Bambino; a' piedi del trono due fanciulli, S. Gio-

Fig. 619. Arca dei Maccabei in S. Andrea di Colonia.

vanni Battista e S. Giovanni Evangelista; più in basso, a destra della Madonna, S. Caterina che dà la fede di sposa al Bambino, e il re Carlo VI inginocchiato; nel mezzo un inginocchiatoio, ed a sinistra un cavaliere in ginocchio, che tiene in mano la celata d'argento del re; dietro il re si vede il suo cane. La plastica ed il colore concorrono a produrre un bellissimo effetto; le fogge del vestire e l'aggiunta degli animali dimostrano le tendenze dell'arte al realismo. Questa piccola meraviglia fu donata a Capodanno del 1404 a Carlo VI da sua moglie Isabella, ma poco dopo egli dovette darla in pegno al cognato Lodovico di Baviera, che se la portò in patria, al più tardi nel 1413. La fedeltà dei ritratti, che si vede anche in un'altra opera d'oreficeria, nella quale Carlo VI ed Isabella adorano la Madonna accompagnata da S. Giorgio e da S. Elisabetta, divenne regola nell'arte francese e borgognona, e si ammira anche nel gruppo d'oro donato nel 1471 da Carlo il Temerario alla cattedrale di Liegi. La stessa tecnica del « Cavalluccio d'oro » si ritrova nel cosidetto Calvario del tesoro della cattedrale di Gran.

Lo stile gotico primitivo seppe ricavare belli effetti artistici dalla fusione in bronzo, mediante un procedimento già noto a Nicola di Verdun, il quale consiste

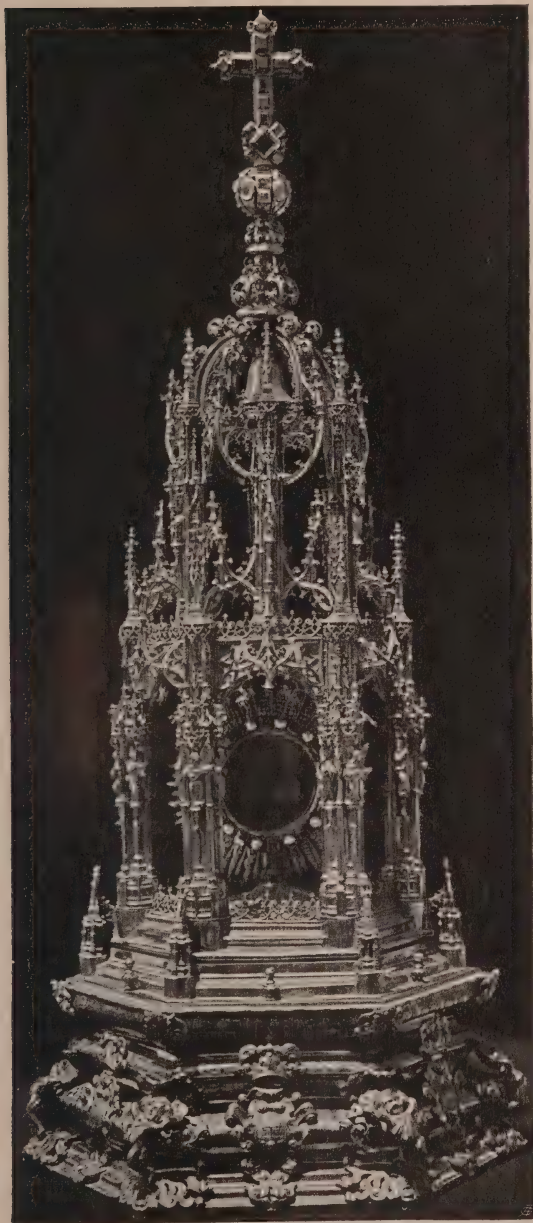



Fig. 620. Edicola del Sacramento nella cattedrale di Cadice.

Fig. 621. Il cosidetto bicchiere di Corvino. Wiener-Neustadt.

nel far campeggiare le figure dorate sopra un fondo lavorato d'incisione con disegni a smalto per lo più rossi sopra azzurro, e talora in Italia rossi sopra nero. Fu valentissimo in questa tecnica l'orafo viennese che dal 1322 al 1329 completò l'altare

di Verdun. Applicando lo smalto sull'argento invece che sul rame, fu fatto il primo passo verso la fusione in argento con fondo azzurro trasparente. Altro progresso fu la trovata dell'incisione profonda riempita di smalto. Il calice di Guccio da Siena (1288-1292), donato da Nicolò IV alla chiesa di Assisi, è la più antica opera della fusione gotica in argento, arte che raggiunse un alto grado di perfezione nella custodia d'argento fatta nel 1338 da Ugolino di Vieri per il corporale del miracolo di Bolsena (cattedrale di Orvieto). Gli orafi della regione renana superiore fino dal principio del secolo XIV sapevano adoperare molto bene la fusione in argento a rilievo, come si vede nell'arca d'argento di Greta Pfrumbom di Spira, eseguita per il convento di Lichtental, e nella Crocifissione di Basilea (fig. 624), oggi a Berlino nel Museo delle industrie artistiche. A Vienna la fusione in argento, della quale si ha esempio fino dal 1337 in un calice di Klosterneuburg, durò in fiore fino al secolo XV; di opere di questo genere si hanno esemplari fino nella Svezia, nel tesoro del convento di Wadstena. In Francia le più antiche lamine d'argento fuso senza rilievo, di data certa, sono quelle che si vedono sul piedestallo della Madonna d'argento donata nel 1339 a S. Dionigi da Giovanna d'Evreux, vedova di Carlo VI; questa Madonna è anche una delle migliori tra le opere dell'antica scultura francese. Gli orafi parigini conoscevano ottimamente la fusione ad incisione profonda; del che si ha prova in un boccale di Copenhagen e in molti piatti figurati del Louvre (fig. 625). Il « Cavalluccio d'oro » di Alltötting è una vera opera di scultura, e vi si vede applicata la prima volta la fusione a colori, che verso la fine del Medio Evo prese il posto della fusione in argento, e fu molto coltivata, specialmente nell'Alta Italia, e venne in onore anche a Vienna, per opera di maestri fiamminghi (fig. 626); in Ungheria invece fu preferita la fusione in filigrana, della quale è un bell'esemplare il già citato bicchiere di Corvino.

Fig. 622. Saliera del Nuovo Collegio di Oxford.

L'intaglio in avorio nel secolo XIV era coltivato specialmente a Parigi; si facevano d'avorio Madonnine, altarini ad armadio, pettini, cassette per gioielli, cornici di specchi, manichi di coltello, corni da caccia; si hanno anche esempi di selle di legno rivestite di intagli d'avorio (fig. 627), dove di preferenza si figuravano soggetti cavallereschi, o tratti dalle consuete occupazioni della nobiltà, o dai poemi più in voga (fig. 569). Tra le cose più pregiate e più singolari del secolo XV in Italia sono gli intagli d'avorio che uscivano dall'officina veneziana degli Embriachi.

Anche d'ottone e di peltro si facevano suppellettili sacre e profane; i fonditori dei Paesi Bassi e della Germania settentrionale seppero adoperare molto bene queste

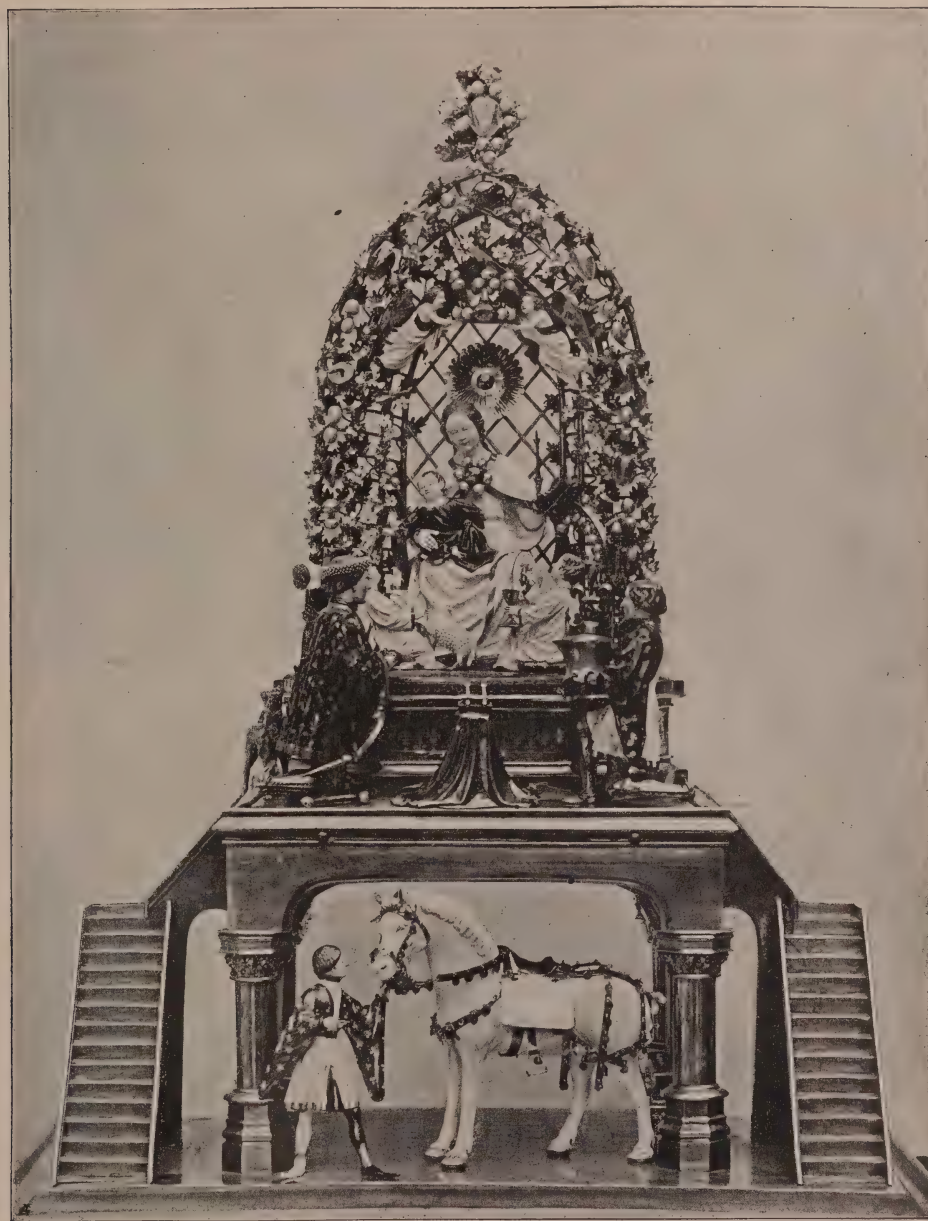



Fig. 623. Il « Cavalluccio d'oro » di Alltötting.

leghe metalliche in vasche battesimali, candelabri, lampadari, leggii in forma d'aquila, ecc. Tra le più belle opere dello stile gotico tardo sono da menzionare i lampadari a braccia, usati anche nelle case dei privati (fig. 628). Bacili, scodelle, mortai, tinozze, alari e simili piccoli arredi offrivano varia materia all'arte. I lavori più belli dei fon-

ditori boemi sono le vasche battesimali di peltro, in forma di campana rovesciata e sostenuta da tre piedi di svelta fattura; se ne hanno esemplari a Praga, a Tabor, a Königgratz ed a Kolin (fig. 629). Verso la fine del secolo XV si cominciò ad adoperare il peltro anche nel vasellame da mensa; notevoli specialmente i boccali

Fig. 624. Crocifissione di Basilea (argento).
Berlino, Museo delle industrie artistiche.

per i conviti delle corporazioni, ornati di figure di santi (fig. 630).

L'arte ceramica si applicò dapprima a produrre piastrelle per rivestire le pareti interne delle chiese, con disegni geometrici, fogliami e viticci, animali e figure umane; questa decorazione fu usata con nobile semplicità nelle chiese cistercensi. Fino dal secolo XIV si fabbricavano piastrelle verniciate di verde con rilievi, che si vennero via via perfezionando, come si vede nella celebre stufa del 1501 ad Hohensalzburg.

Fig. 625. Piatto d'argento dipinto. Louvre.

Fig. 626. Vaso d'argento dipinto (sec. XIV).
Vienna, Museo di Corte.

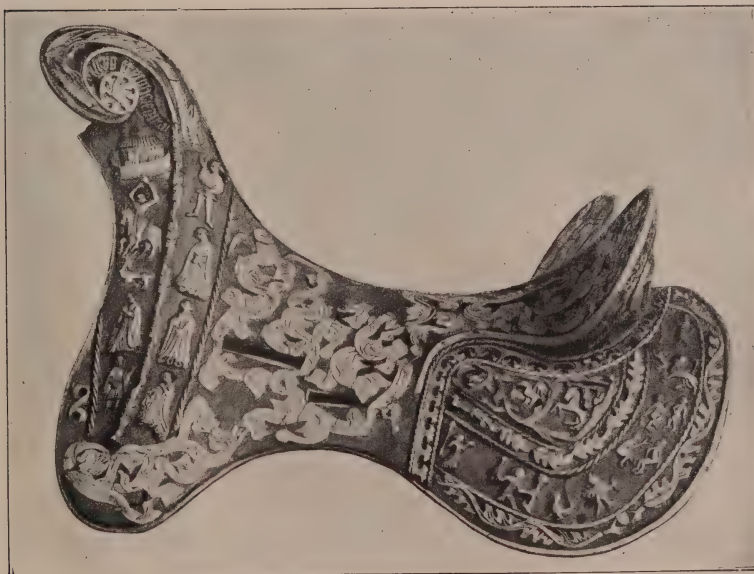



Fig. 627. Sella di gala del re Venceslao IV di Boemia.
(J. v. Schlosser, *Annuario delle Coll. della Casa Imperiale*, vol. XV).

Tra le maioliche del periodo gotico sono pregevolissime quelle di Dreihausen nell'Assia, della prima metà del secolo XV (fig. 631); sono di color violetto e durissime.

L'arte fabbrile si perfezionò applicandosi alle bandelle, alle serramenta ed alle inferriate. Le bandelle, terminate a foglia, furono avvivate con trafori e poi da risalti; le toppe dei serrami, che in Germania si usavano per lo più terminati a scure, i picchiotti, le maniglie si ornavano leggiadramente a traforo. In Francia, nella Spagna e nella Germania occidentale le inferriate si facevano per lo più a sbarre verticali quadrate, talora attorcigliate, con pochi legamenti traversali; nella Germania orientale si preferiva invece la disposizione a sbarre incrociate, usata anche nelle edicole del

Fig. 628. Lampadario d'ottone a Kolberg (1424 circa).

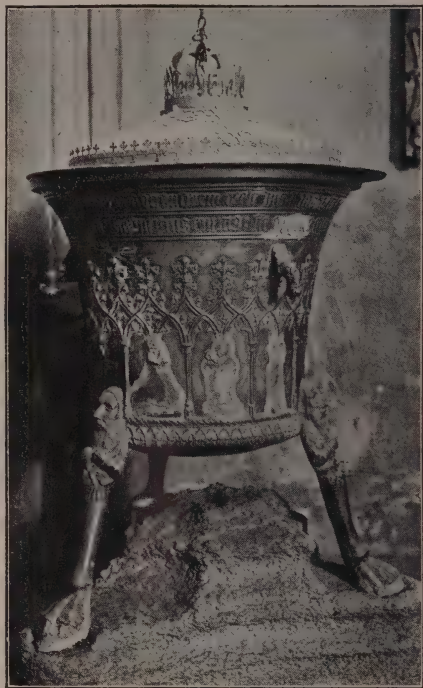



Fig. 629. Vasca battesimale nella chiesa di S. Bartolomeo a Kolin (1485).

Sacramento. Nella bella inferriata della chiesa di S. Ulrico ad Augusta (fig. 632), è notevole l'intreccio di quattro circoli, motivo prediletto dai fabbri italiani, in ciò preceduti dai francesi, i quali lo trasmisero all'Inghilterra. Un capolavoro d'arte fabbrile dell'ultimo periodo gotico è la porta della sacrestia di Bruck sulla Mur (fig. 633), divisa in campi romboidali riempiti da varii motivi ornamentali che staccano con bell'effetto dal fondo coperto di pergamena colorata d'azzurro e di rosso. I fabbri francesi usavano poco i viticci, e preferirono ornare le toppe e le bandelle con motivi a trafori, cuspidi e baldacchini e perfino con figurette di santi a tutto tondo, di ferro battuto. I lampadari romanici furono trasformati in varie maniere dall'arte gotica; così in quello della cattedrale di Magdeburgo vediamo conservato il motivo delle torricelle; altri hanno nel mezzo una figura od una edicola o torre di stile gotico, dalla quale si dipartono parecchie braccia con curve eleganti ed ardite; un

bell'esemplare di questo genere è il lampadario del coro orientale della cattedrale di Augusta (fig. 634), del principio del secolo XIV. Tra le più belle opere dell'arte fabbrile dell'ultimo periodo gotico sono da citare il pergolato di ferro sopra il fonte battesimale di Anversa, eseguito nel 1470 da un maestro Massys, con rami e fogliami di meravigliosa naturalezza, ed il pulpito di ferro di Feldkirch (Vorarlberg), dapprima destinato ad altro uso; esso è una complicata costruzione di ferro, avvivata da figure di legno colorito, che rappresentano gli Ebrei che raccolgono la manna del deserto; la parte superiore, che si eleva a mo' di torre, si può paragonare al tabernacolo del Sacramento nella chiesa di S. Lorenzo a Norimberga.

L'arte del falegname nel periodo gotico ebbe campo di farsi onore nell'arredamento sia delle chiese che delle abitazioni private. I reliquiari di legno nei quali appare l'intenzione di adattarsi all'architettura della chiesa, sono rari; esempio notevole è quello della chiesa dell'Ospedale di Salisburgo (fig. 635). La forma degli armadi romanici, sormontati da un timpano, fu conservata, con opportune modificazioni, anche dallo stile gotico primitivo, come si vede a Brandeburgo ed a Noyon. Alla fronte delle arche e dei cofani lo stile gotico applicò serie di archi acuti, semplici od incrociati, collocando talora nelle nicchie che ne risultavano figure di santi o di cavalieri (fig. 636). Le cosidette arche di S. Giorgio, dove è ripetuto il motivo del cavaliere che uccide un drago (fig. 637), probabilmente ebbero origine nella Fiandra

Fig. 630. Boccale di peltro da convito (1500 circa).

Fig. 631. Boccale di maiolica di Dreihausen. Copenhagen, Museo d'arte industriale.

occidentale; infatti esse piacquero molto agli inglesi, dei quali si sa che importavano mobili da Ypres. Sono caratteristiche dell'Inghilterra le arche colla fronte ornata di finestrate gotiche ad archi intrecciati. Sul principio del secolo XV avviene nei mobili una trasformazione; si abbandona il tipo del cassone e si costruiscono mobili a cornici e pannelli, il che consente di dare una membratura più chiara alla parte anteriore, ed offre all'ornato d'intaglio, specialmente se a forte rilievo, uno spazio protetto dalla sporgenza della cornice. Oltre alle varie forme di archi acuti ed intrecciati gli intagliatori adoperarono spesso le scanalature, i partiti di pieghe ed i

Fig. 632. Inferriata di stile gotico tardo nella chiesa di S. Ulrico in Augusta.

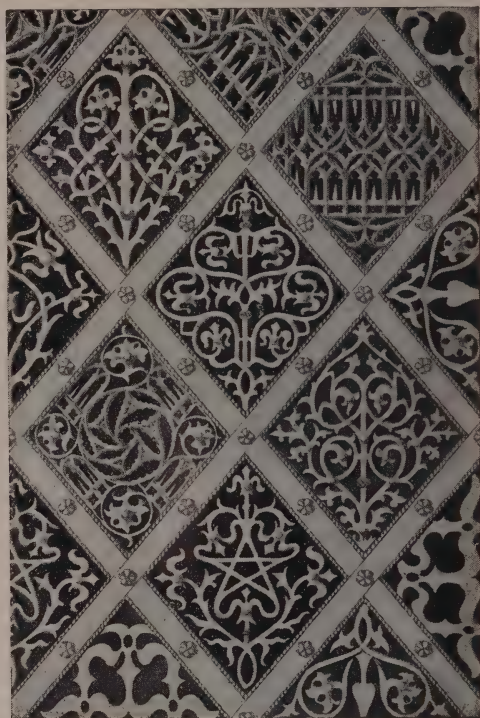



Fig. 633. Porta della sacrestia di Bruck sulla Mur. (Heider-Eitelberger, *Monumenti dell'arte medievale*).

nastri arrotolati o svolazzanti; in Francia, in Inghilterra e nei Paesi Bassi gli ornati vegetali furono usati con molta parsimonia; si vedono invece più frequenti nei mobili tedeschi, anche di uso domestico; nei cofani e forzieri della Germania settentrionale si vede anche qualche figura, ma soltanto sulla parte anteriore. Sostituendosi alle casse con coperchio i mobili a sportelli, si fecero anche mobili di transizione, molto usati in Inghilterra, che nella forma ricordano le antiche cassapanche, ma poggiano sopra pilastrini o colonnine, talora coi lati minori obliqui (fig. 638). Negli armadi fiamminghi a due sportelli gli ornati occupano tutte le parti in vista; invece in quelli della Germania settentrionale i fianchi sono lisci. I mobili della Germania meridionale, tra i quali i più vistosi sono i grandi armadi a quattro sportelli (fig. 639), essendo fatti di legno tenero si prestavano all'intaglio con poco rilievo; gli ornati

intagliati con molta precisione risaltano sopra un fondo scuro, producendo un bel-l'effetto di colore; ma anche nella regione renana ed in Vestfalia, dove si adoperava il legno di quercia, e nella Spagna, dove si usava il noce, si vedono di siffatti intagli di bellissimo effetto. Il seggiolone a cassetta con alto dossale sormontato da un baldacchino (fig. 640) era ancora molto usato nel secolo XV. Le tavole, specialmente nella Germania meridionale, hanno forme assai varie; ne diamo ad esempio

Fig. 634. Lampadario nella cattedrale di Augusta.

una (fig. 641) che è composta di due montanti sagomati ed intagliati, collegati da una traversa, i quali sostengono una cassa anch'essa intagliata; sopra questa è il coperchio della tavola, talora fatto a libro. Nei letti più antichi soltanto la testiera era ornata d'intaglio; più tardi si intagliarono anche la parete da piedi e le sponde, si rialzò la testiera e si sovrappose al letto un baldacchino.

La lavorazione artistica del cuoio si perfezionò applicandosi alle legature di libri, a guernire cofani, casse e custodie per sacre suppellettili, reliquiari ed arredi domestici di maggior pregio; per mezzo di stampi metallici, di torchi, di punzoni e di riempimenti di mastice nelle cavità (fig. 642) si ottenevano rilievi molto eleganti, come

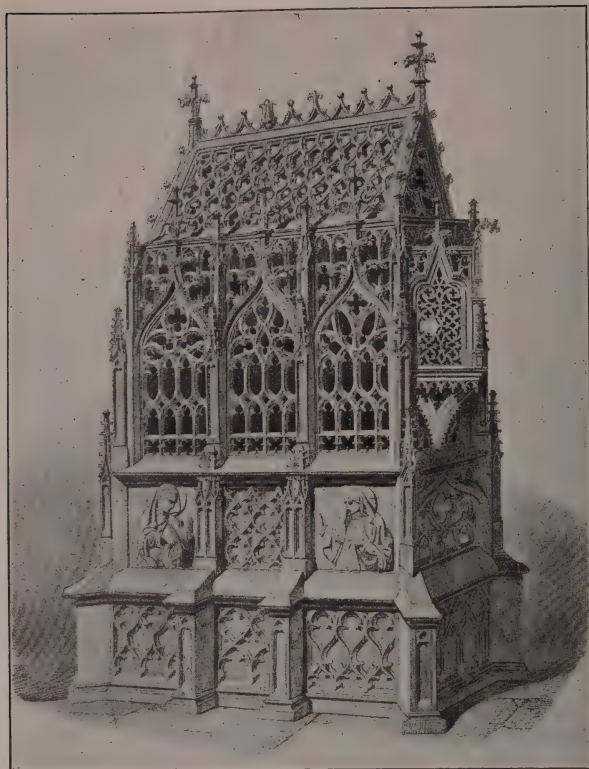



Fig. 635. Reliquiario di legno nella chiesa dell'Ospedale di Salisburgo.
(Heider-Eitelberger, *Monumenti dell'arte medievale*).

si vede in certe legature di libri della seconda metà del secolo XV, con motivi derivati talora dagli intagli in legno e dalle incisioni in rame di quel tempo.

Questo fiorire delle arti industriali nel settentrione d'Europa alla fine del Medio

Fig. 636. Frammento di arca o cassapanca francese (1400 circa).
Vienna, Collezione Figdor.

Fig. 637. Arca di S. Giorgio ad Ypres (1400 circa).
(Fotog. J. B. Dugardin).

Fig. 638. Armadio rialzato. Lavoro renano del secolo XV.
Berlino, Museo d'arte industriale.

Evo, dà un'idea della evoluzione ciclica dell'arte settentrionale. Sia al principio che alla fine del Medio Evo nel campo dell'arte signoreggia il mestiere, l'opera dell'arti-

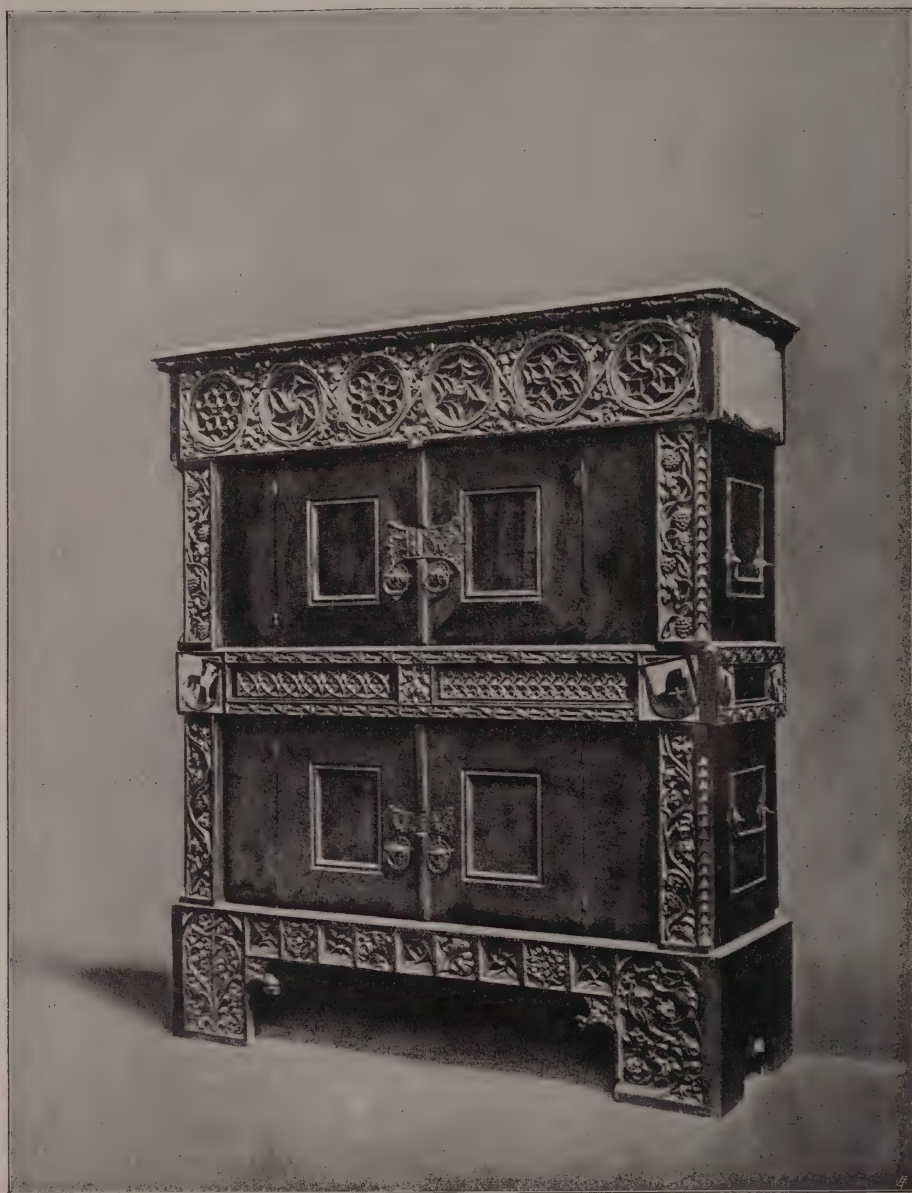



Fig. 639. Armadio di Giovanni Syrlin (1465).

giano. E questo prevalere degli artigiani alla fine del periodo gotico continuò a produrre i suoi effetti, specialmente in Germania, anche nel periodo seguente. Per merito degli artigiani le nuove forme, derivate dal Rinascimento italiano, acquistarono cittadinanza in Germania. In questa innovazione gli artigiani posero in opera le loro

migliori attitudini, ma per molto tempo non dimenticarono totalmente le forme gotiche; di conseguenza le reminiscenze dello stile gotico durano a lungo nel periodo che vien dopo.

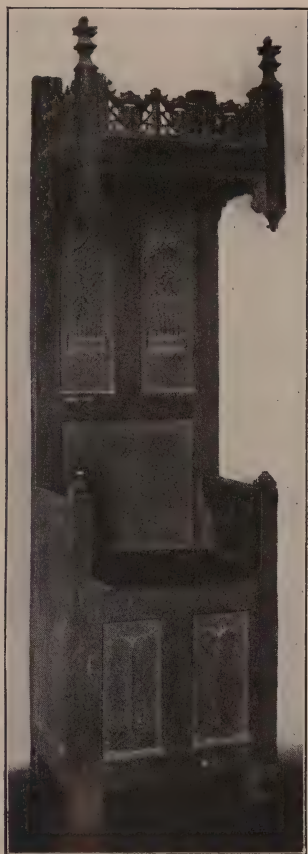



Fig. 640. Seggiolone con baldacchino, del secolo XV. Parigi.

Fig. 642. Scatola di cuoio di Basilea (sec. XIV). Berlino, Museo d'arte industriale.

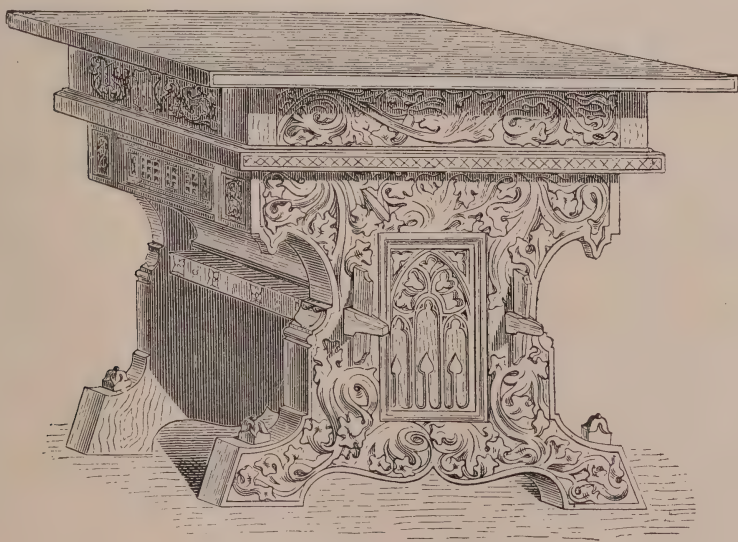



Fig. 641. Tavola gotica del Museo Germanico di Norimberga.

3. — L'ARTE DEL MEDIO EVO IN ITALIA FINO AL SECOLO XIII.

L' arte medievale in Italia si svolge in condizioni affatto diverse da quelle dei paesi al di là delle Alpi. Qui un cumulo di rovine del mondo antico quasi ingombra la via obbligando le nuove generazioni a proseguire a lenti passi: e la civiltà medievale incontra al suo svolgimento difficoltà molto maggiori che nel Nord. In Italia la Chiesa non era l'unica fonte di civiltà, ma (specialmente nei primi secoli) essa rimaneva chiusa nella cerchia delle idee e degli interessi del paese e del popolo; come al tempo dei Romani, anche nel Medio Evo predomina l'elemento cittadino. Le città invece che più vive conservavano le antiche costumanze e dalle quali dovevano pur partire più tardi le spirituali iniziative, ebbero bisogno di lungo raccoglimento. Dapprima dovette avvenire la mescolanza delle razze, dovettero

Fig. 643. Macerata. San Claudio al Chienti. (Fot. Bernardini).

calmarsi le vicende politiche e chiarirsi e manifestarsi i caratteri nazionali. L'italiano diventa un gran popolo civile solo nel XII secolo; prima d'allora è in un periodo di preparazione. Perciò fino al XII secolo l'arte in Italia, se non si tien conto delle correnti straniere, non è esercitata con lo stesso zelo che in Germania ed in Francia, dove la vita nazionale trovò più presto la sua naturale espressione.

Pure, quando ulteriori studi ci porranno in grado di conoscere meglio le vicende dell'arte italiana anteriore all'XI secolo, potremo giudicare più sicuramente in che consistesse quella preparazione e fin dove l' Italia subisse l'influenza di arti straniere. Quel che è certo è che in Italia la tradizione antica, anche nei secoli di maggiore decadenza, operò validamente come contrasto alle correnti che venivano di fuori; le modificò secondo il gusto nazionale; cosicchè anche molto prima che si possa parlare di un'arte veramente italiana, è dato scorgere nelle produzioni artistiche della Penisola i caratteri particolari che le differenziano da quelle degli altri paesi. Anche dove le reminiscenze dell'antico non si ravvisano, le forme straniere appaiono fortemente modificate; basta pensare alla pittura murale e alla miniatura monastica che ripetono certamente le loro origini dall'Oriente, e che pure hanno un ben distinto carattere.

Di una vivace e continua attività costruttiva abbiamo intanto la prova in una serie di edifici, sorti in luoghi diversi e con diversi caratteri, ma in un tempo di certo anteriore all'XI secolo. Basterà ricordare: il S. Salvatore di Brescia, S. Maria delle Cacce a Pavia, S. Donato di Zara e S. Giorgio di Trieste, S. Maria in Valle di Cividale, S. Anastasio di Olona, S. Giorgio in Valpolicella, la basilica di Agliate, S. Teuteria di Verona, la chiesa dei Ss. Felice e Fortunato a Vicenza, S. Maria di Pomposa, la chiesa di S. Pietro al Monte di Civate, la pieve di Arliano, S. Pietro in Sylvis di Bagnacavallo, la pieve di S. Leo, S. Claudio al Chienti presso Mace-

Fig. 644. Ascoli Piceno. Battistero. (Fot. Alinari).

rata (fig. 643), S. Lorenzo di Viterbo, la Roccelletta di Squillace, ecc. Dei battisteri ricorderemo quelli di Cividale, Agliate, Biella, Galliano e Ascoli Piceno (fig. 644). Del cosidetto palazzo di Teodorico a Ravenna, costruito nel' VIII secolo, abbiamo già parlato (vedi a pag. 51).

Roma architettonicamente non produce nulla o quasi di nuovo, ma le antiche basiliche cristiane si trasformano dal IX secolo in poi; si decorano di musaici, di fregi scolpiti, di ricchi pavimenti ad *opus alexandrinum*, composti coll'inesauribile materiale dei monumenti antichi.

L'attività architettonica si limita, fino al XII secolo, a restaurare e a ricoprire vecchi edifici cristiani, a riattare absidi e portali. Anche nelle rare fabbriche nuove (casa detta di Cola di Rienzo del XII secolo) ci si contenta di riunire, per decorarne l'esterno, antichi svariati frammenti di marmo.

Il saccheggio di Roma fatto da Roberto Guiscardo (1084) segna il momento di maggior decadenza della città; ma subito dopo Roma e l'Italia centrale si risvegliano lentamente a vita artistica. Solo i paesi costieri, stretti all'Oriente da rapporti politici e commerciali, erano sorti fin da prima a una svariata attività artistica; con essi gareggiavano le province che un forte miscuglio di razze aveva fertilizzato, come la Lombardia, o che erano rette dalla volontà di principi energici e pii, come i normanni dell'Italia meridionale. In tali condizioni non poteva naturalmente nascere uno stile nazionale unico. Le regioni più prossime al traffico esterno ne subiscono le influenze; particolarmente le relazioni con Bisanzio esercitano la loro azione stimolante, di cui l'esempio più famoso è la basilica di S. Marco a Venezia (fig. 645-647). L'edificio originario in mattoni, eretto nel secolo XI, fu nel XIII rivestito di marmo e ornato con frammenti riportati dalle conquiste vittoriose fatte in Levante. La parte superiore della facciata è del XIV secolo. La pianta è una croce greca a tre navi, che girano per tutte le quattro braccia della croce. Su ogni braccio della croce e nel centro sorgono cinque cupole emisferiche, sostenute da quattro grandi archi a tutto sesto su massicci piloni; tra i piloni stanno le colonne sorreggenti le gallerie sulle navate laterali. Su due lati della chiesa, a settentrione e a ponente, gira un atrio o esonartece. Tanto la costruzione

Fig. 645. Venezia. Basilica di San Marco.

che la decorazione sono strettamente bizantine (tarsie marmoree, musaici); la decorazione in special modo ricorda le basiliche orientali tutte rivestite di marmi di varii colori.

Venezia non è la sola città d' Italia dove sia evidente l' influenza bizantina. Le province meridionali d' Italia erano sotto la signoria bizantina e avevano un vivace

Fig. 646. Venezia. Interno di S. Marco. (Fot. Alinari).

commercio con Costantinopoli. In Calabria e in Terra d' Otranto si parlava greco ancora nel XIII secolo, e nelle chiese il servizio divino era conforme al rito greco; in tutta l' Italia meridionale poi erano frequenti i conventi di monaci Basiliani; persino le così dette Laure, eremitaggi bizantini, trovano qui una patria (Rossano, Taranto). Nessuna meraviglia dunque che anche l'arte bizantina vi si sia diffusa e imitata: non solo vengono da Bisanzio le opere d'arte, come le porte di bronzo con disegni, incisi prima e poi riempiti con fili d'argento o smalti colorati (a Montecassino, a S. Michele sul Gargàno, a S. Paolo fuori le mura, a Salerno, a S. Marco

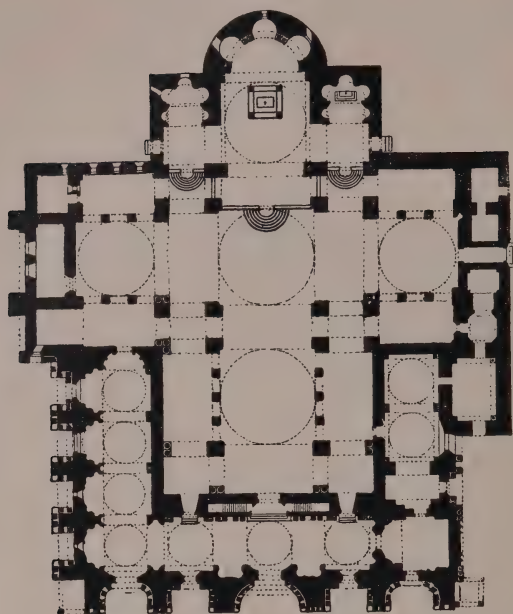



Fig. 647. Venezia. Pianta di S. Marco.

di Venezia), ma la stessa arte viene coltivata ed esercitata sul luogo, copiando modelli bizantini e forse da artefici bizantini. Così Barisano da Trani nelle porte di Trani (1170) e di Monreale (circa il 1186) imitava liberamente i modelli dell' arte bizantina, ripetendo talora con pedissequa fedeltà motivi tratti dalle cassettine civili o da altri avori. In luoghi remoti della Terra d' Otranto e delle Calabrie s' incontrano inoltre, nelle grotte dove si rifugiavano gli anacoreti e i monaci Basiliani, resti di pitture murali del secolo X e XI che tradiscono l' origine bizantina tanto nel contenuto quanto nella forma (Carpignano a nord-ovest di Otranto, Santa Lucia, San Vito dei Normanni, S. Biagio presso Brindisi, ecc.). L' influenza bizantina do-

Fig. 648. Pitture di S. Angelo in Formis presso Capua. (Dal Kraus).

mina anche le numerose e interessantissime pitture di S. Angelo in Formis presso Capua (fig. 648-649), opera della scuola Benedettina di Montecassino, le cui tracce si scorgono fin nella lontana Reichenau. Malgrado l'abilità dei pittori italiani nell'eseguire pitture murali, i codici miniati rimangono rozzi e scorretti dall' XI secolo fino alla seconda metà del XIII, come si scorge, oltre che da qualche rotolo di

Fig. 649. Giudizio Universale di S. Angelo in Formis.

Exultet a Pisa, a Roma e a Salerno, anche dalle illustrazioni delle poesie di Donizone in lode della contessa Matilde (anno 1115; Roma, Bibl. Vaticana).

La miniatura benedettina ha però sul fondo bizantino spiccati caratteri locali; mancano in essa i fondi d'oro delle pergamene miniate bizantine, e diverso è il colorito, meno denso, e le architetture e la disposizione delle rappresentazioni. Caratteristico è il convenzionalismo dei colori; non è raro vedere nella miniatura monastica dell' Italia meridionale cavalli e buoi coloriti in verde o in bleu, perchè, per un principio comune a tutte le arti primitive, tutte le tinte scure assumono la funzione

del nero e le chiare quella del bianco: onde i visi lumeggiati di verde chiaro e di giallo.

Nell'architettura l'influenza bizantina non è molto evidente. Solo poche piccole chiese sono di tardo stile bizantino puro, come ad es. la Cattolica di Stilo (Calabria), a pianta quadrata, con cinque cupole, che all'esterno ricorda alcune chiese tessale e macedoni. Altrove si adottano soltanto alcuni elementi bizantini, come la pianta quadra, le cupole, i matronei al disopra nelle navate minori, le absidi laterali; ad es. la cattedrale di Siponto, la cattedrale e la chiesa di Santa Maria dei Martiri a Molfetta, la chiesa di Rapallo nel Vulture, San Cataldo in Lecce. Le piccole chiese in pietra siciliane di S. Croce Camerina, Bagno di Mare (fig. 650) e Villa di Mare,

Fig. 650. S. Croce Camerina, Bagno di Mare. Rovine di una chiesa a crociera con cupola.

costruite tra il VI e l' VIII secolo, adoperano la forma di croce con cupola centrale, secondo le consuetudini dell'antica architettura cristiana. Il tipo basilicale non scomparve mai del tutto, anzi ricompare sempre sebbene variato, e nelle interessanti rovine della Roccella di Squillace trovò un passaggio dal tipo in forma di T alla croce latina. L'antico tipo indigeno basilicale però riappare sempre, benchè assai mutato; in specie quando il paese cambiò di signoria politica e decadde la potenza degli imperatori bizantini, quella forma tornò in favore. Fin da allora e più tardi il popolo dell' Italia inferiore non era destinato a svolgersi in pace: sotto gl' imperatori della dinastia macedonica esso era strettamente legato a Bisanzio e sotto Basilio II (976-1025) parve sottomesso definitivamente; ma alcune decine di anni più tardi divenne preda di Roberto Guiscardo e dei suoi compagni Normanni (1071). Coi Normanni, appassionati costruttori di chiese e di altri edifici, penetrano nell'architettura dell' Italia meridionale nuovi elementi, come le torri congiunte al corpo della chiesa, una severa unità nella facciata, la pianta ad una sola navata, ecc. Dalla fine dell' XI secolo fino al principio del XIII si concretano molti concetti architettonici, creando una

splendida serie di motivi decorativi. E neppure mancano magnifici monumenti; il duomo di Salerno (circa il 1080) nella sua severa e nobile semplicità, con le sue classiche colonne, fa l'effetto di una antica basilica cristiana; sotto il duomo di Bari (incominciato tra il 1024 e il 1028) la vasta cripta, vera foresta di colonne, di ricca struttura, è di un effetto fantastico. Così tra gli edifici di carattere schiettamente normanno ricorderemo: S. Gregorio e S. Nicola di Bari; il duomo di Trani, fondato

Fig. 651. Palermo. Cappella Palatina.

negli ultimi anni del secolo XI e compiuto sotto il vescovato di Bertrando II (1159-1186), con la cripta che si distende quanto la chiesa superiore; la chiesa di Ognissanti in Trani, le cattedrali di Barletta, di Ruvo e di Bitonto, ecc. Assai riccamente decorata è la facciata della cattedrale di Troia (1093-1119), che presenta in alcuni particolari notevoli analogie con lo stile architettonico pisano. Così si riscontra l' influenza dell'architettura borgognona nella chiesa della Trinità di Venosa e nelle cattedrali di Aversa e di Venosa, con ambulacri intorno al coro e cappelle a raggio; nella chiesa del S. Sepolcro a Barletta, nella chiesa Benedettina presso Peschici al Gargàno, nelle cattedrali di Lanciano (incominciata nel 1227) e di Cosenza (consa-

crata nel 1222. Invece nelle chiese campane si predilige il tipo basilicale latino, come a S. Angelo in Formis e nelle cattedrali di Benevento, Capua, Sessa Aurunca e Salerno. L'arte plastica e la musiva si diedero la mano, e l' antichità coi dentelli e gli ovoli, il Nord con le figure d'animali e l' Oriente con vivaci colori e gli ornamenti a musaico ecc. ispirarono a vicenda gli artisti. Ma non vi segue alcun svolgimento che conduca a un tipo architettonico unico. Piuttosto nella decorazione a musaico spira un soffio di fantasia propria dell' Italia meridionale, dove infatti è molto

Fig. 652. Monreale. Interno del duomo.

diffusa. Non solo le facciate, i pavimenti e l' interno delle chiese si ornano di fascie di marmo colorato e a disegni policromi intarsiati in lastre di pietra, ma anche il recinto del coro, i candelabri pel cero pasquale, gli amboni (Salerno, Amalfi, Sessa, Ravello) sono ornati di ricchi musaici e hanno le superfici coperte di meandri, rosette e rombi colorati. Questi ornamenti formavano evidentemente l' orgoglio della regione; e di essi parlano spesso e con plauso le iscrizioni in lode degli artefici. Però anche in questo l' impulso venne dai bizantini e dai mori, la cui influenza nell' Italia del Sud si sente anche altrove.

L'andamento artistico nella Penisola non fu determinato dalle opere normanne dell' Italia meridionale, che non hanno perciò grande importanza storica; l'arte nor-

Fig. 653. Monreale. Chiostro.

manna in Sicilia ha più che altro il carattere di un episodio, ma è così piena di grazia e così affascinante, che la fantasia non sa staccarne il ricordo da quello degli altri monumenti siciliani. La provincia, già romana, fin dal secolo VI stette sotto

Fig. 654. Monreale. Capitello del chiostro.

un governatore bizantino; nel IX secolo fu facile preda degli Arabi della costa africana, e nei due secoli successivi divenne la sede principale della potenza e della civiltà saracena; alla signoria araba seguì quella dei principi normanni, che da principio poco mutò degli usi tradizionali.

Nel XII secolo le lingue ufficiali erano la latina, la greca, l'araba e la francese, con eguale diritto; di una simile uguaglianza di diritti godono le varie forme d'arte negli edifici siciliani dell'epoca normanna, che adottano come pianta la basilicale romana, e, mentre si conformano agli usi del nord della Germania incorporando le

Fig. 655. Palermo. San Cataldo.

torri nell'organismo della chiesa, si attengono nelle cupole e nei musaici ai modelli bizantini, e nella forma degli archi acuti al modo arabo. Queste compenetrazioni di varii elementi appaiono sopratutto negli edifici di Palermo, i quali, per quanto riguarda l'armonica magnificenza dell'arredamento, non hanno pari nell'Italia del tempo. La Cappella Palatina nel castello di Palermo (fondata sotto Ruggiero II prima del 1132) è una basilica a tre navate. Le colonne in parte scanalate con capitelli corinzii, legate con archi ogivali, sostengono le mura della navata centrale, il cui soffitto è ornato con vôlte e stalattiti arabe (fig. 651). Sul coro chiuso da tre absidi si eleva una cupola; le parti inferiori delle pareti sono rivestite di marmi, le superiori di musaici; tutto l'interno è irradiato dallo splendore dei colori, che le piccole finestre appena riescono a mitigare.

Come cappella di palazzo, compresa fra altre parti del castello, la Palatina

Fig. 657. Cefalù. Abside della cattedrale.

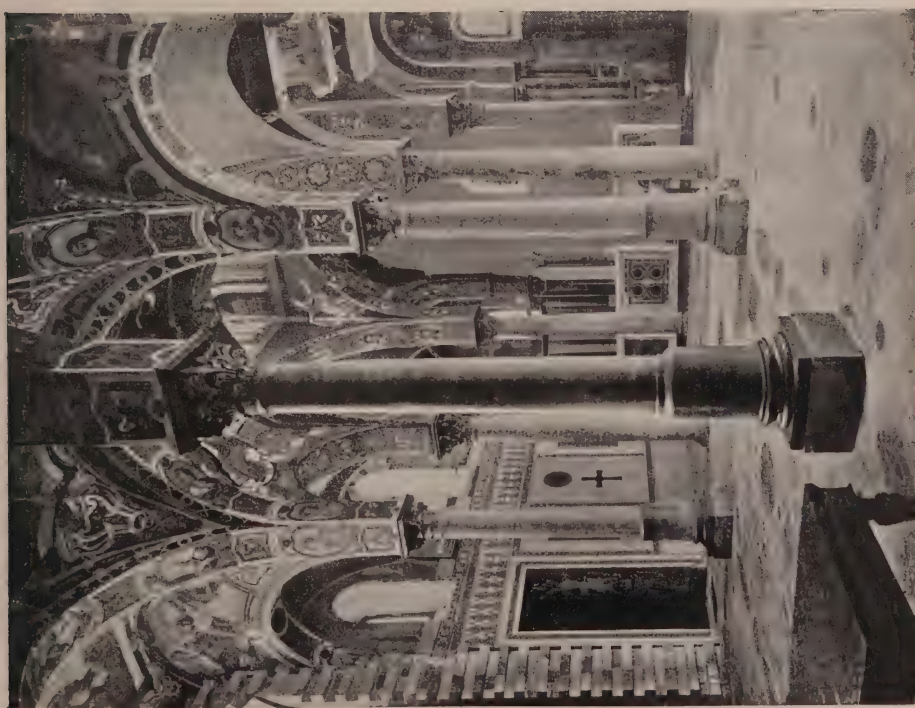



Fig. 656. Palermo. La Martorana.

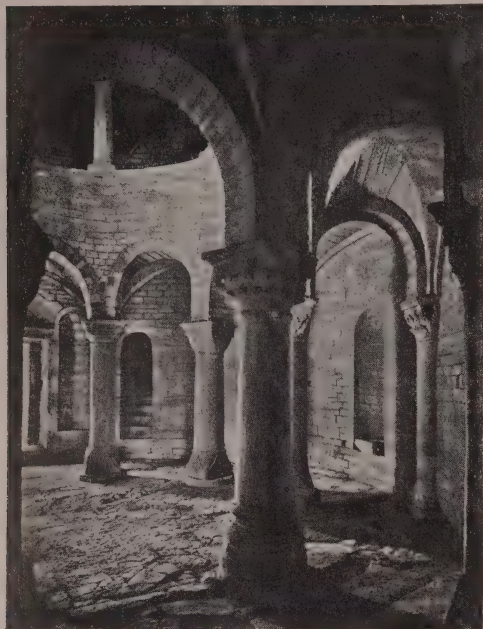



Fig. 658. Almenno S. Salvatore (presso Bergamo). L'interno di S. Tommaso in Lemine. (Fot. Alinari).

non poteva avere una splendida architettura esterna. Ma questa l'abbiamo (senza tener conto della cattedrale palermitana, più volte rifatta) nella chiesa di Monreale, vicino a Palermo, fondata dal re Guglielmo II (circa il 1170). La parte occidentale è assai semplice col nartece fiancheggiato da due torri pesanti; ricchissima invece è la decorazione dal lato del coro; in basso lesene, in alto colonnette su zoccoli snelli, sono unite da archi ogivali incrociati; gli archivolti e i peducci degli archi sono composti di pietre bianche e nere disposte a guisa di musaico. Anche qui, come nel mezzogiorno della Penisola, la decorazione piatta mantiene una parte importante. Un bell'esempio di tale preferenza si ha nella chiesa di S. Spirito, sulla riva sinistra dell'Oreto (verso il 1170). Questa chiesa, resa celebre dal Vespro Siciliano, nell'interno ha uno strano carattere nordico, che ben si spiega, data l'origine inglese del suo fondatore, l'arcivescovo Gualterio II Offamiglio. Ma all'esterno si dovette pur rendere omaggio all'uso dominante della decorazione piatta, nel diverso colore dei varii strati di pietra.

Fig. 659. Spaccato del battistero di Arsago. (Dal Dartein).

Nell'interno della chiesa di Monreale (fig. 652) la decorazione supera, con lo splendore dei colori, quella

dell'architettura esterna. Le colonne sostengono le pareti superiori, dalle quali lampeggiano ad ora ad ora le figure a musaico su fondo d'oro; gli ornamenti colorati coprono ogni piccola superficie e tutte le parti costruttive; perfino l'armatura scoperta del tetto risplende di colori. A lato della chiesa c'è il chiostro famoso (fig. 653) quadrangolare secondo l'uso, e recinto da portici, con lo spazio per la fontana spor-

Fig. 660. Parma. Interno del battistero.

gente. Ma le colonne binate, sulle quali si volgono gli archi a sesto acuto, hanno i fusti rivestiti di musaici e nei capitelli, oltre al ricco ornamento floreale, sono, dentro cibori con cupole a spicchi, figurazioni a rilievo (fig. 654).

Non regnavano nel chiostro di Monreale la gravità e la penitenza claustrali, ma la gioia di vivere e un amore del fasto tutto orientale. L'arte normanno-sicula trovò le sue migliori ispirazioni in Oriente, sia nel campo della civiltà araba, sia nel mondo bizantino.

Una forte traccia dell'influsso arabo-orientale appare nelle cupole di S. Giovanni

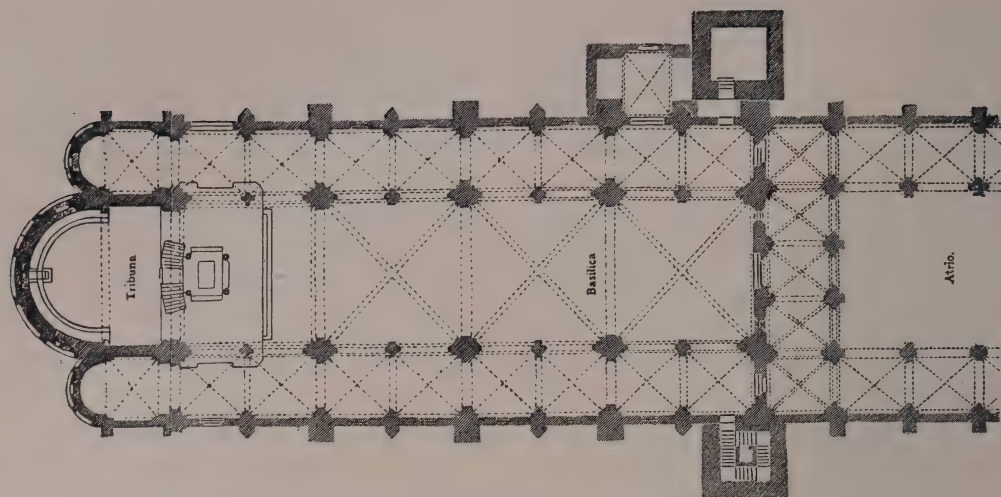



Fig. 661. Milano. Pianta della basilica di S. Ambrogio.

degli Eremiti di Palermo, fondata da Ruggiero II nel 1132; in questa chiesa come in S. Cataldo (fig. 655) soltanto l'abside centrale sporge fuori all'esterno; S. Cataldo somiglia poi molto come pianta alla chiesa di Ognissanti di Bari, mentre per la forma esterna, severa, con le tre cupole, si avvicina alla Zisa e alla Cuba.

Fig. 662. Milano. Campate della basilica di S. Ambrogio.

Nelle decorazioni musive appare chiara la derivazione bizantina. Gli antichi musaici della cupola e delle pareti nella Cappella Palatina, della Martorana (fig. 656), di Monreale e di Cefalù (fig. 657) sono opera di artisti bizantini. Invece, nei musaici posteriori, già compare l'elemento indigeno o per lo meno italiano. Esteticamente altissima è l'arte dei Normanni in Sicilia, e Palermo nel XII secolo era senza dubbio la città più splendida e più artisticamente ricca in Italia. Naturalmente ben altro è il giudizio storico. Siccome la fioritura artistica avea le sue radici nella Corte e non nel popolo, avvenne che, quando caddero i principi, l'arte non continuò nell'isola. E così, se si eccettui un piccolo gruppo di chiese campane, costituito dalle cattedrali di Caserta Vecchia, Gaeta, Ravello ed Amalfi, si può dire che l'arte siculo-normanna non ebbe una decisiva influenza sull'avvenire dell' arte italiana. L' arte medievale d'Italia si svolge su altre basi e in altre province.

Fig. 663. Como. Abside della chiesa di S. Abbondio. (Fot. Alinari).

Fig. 664. Cremona. Porta maggiore della cattedrale. (Fot. Alinari).

All'opposto della Sicilia, che serba appena un edificio del periodo antinormanno, l'Italia settentrionale può vantarsi d'aver sempre coltivato l'architettura; e, sia pure solo in alcune rovine, si può seguire a ritroso l'architettura lombarda fin sul limitare dell'antico tempo cristiano. Questa continuità nell'architettura salvò il paese da improvvisi mutamenti e lo condusse allo svolgimento lento e graduale delle forme architettoniche. E questa è una buona ragione per andar molto cauti nelle definizioni cronologiche; l'apparenza antica degli edifici può ingannar facilmente sulla loro età.

La passione per le costruzioni centrali propria del primo millennio

Fig. 665. Parma. Cattedrale e battistero. (Fot. Alinari).

perdura ancora nel secolo XI ed oltre (ad es. la chiesa di S. Tommaso in Lemine di Almenno, fig. 658, e la chiesa di Fornò presso Forlì); solo i particolari, come p. es. i capitelli, nelle opere più recenti sono diversi. Anche l'uso dei battisteri indipendenti, scomparso in altri paesi, dura qui ancora a lungo, come mostrano i battisteri di Arsago (fig. 659), di Vigolo Marchese (Castellarquato), di S. Tosca a Torcello, di S. Giovanni in Fonte a Verona (1122-1135), di Cremona (circa il 1167) e di Parma (1199; fig. 660). Ma tale forma a poco a poco cessa, col disuso del battesimo per immersione, e il fonte battesimale entra a far parte della chiesa cattedrale o pieve.

Fra le grandi chiese della Lombardia, la basilica di S. Ambrogio a Milano (fig. 661, 662) occupa il

Fig. 666. Parma. Interno della cattedrale. (Fot. Alinari).

Fig. 667. Borgo S. Donnino. Fianco della cattedrale. (Fot. Alinari).

Fig. 668. Ferrara. Esterno della cattedrale. (Fot. dell' Emilia).

primo posto. La gloria del santo titolare si riflette sulla chiesa gloriosa anche per vetustà, grandiosità e ricchezza d'ornamenti. Un quadriportico conduce nella chiesa a tre navate, coperte di vôlte su pilastri polistili e con tribune sulle navi laterali. Non era fatta per avere il transetto, ma l'ultima campata è sormontata da una cupola ottagona che dà risalto al posto dove è collocato l'altare, sormontato da un ciborio ed ornato di un prezioso antependium, opera dell'orafo Vuolvinus del IX secolo. Di questa prima fabbrica si è conservato ben poco, ma il restauro fatto alla fine del secolo XI si attenne severamente all'antica pianta. La più grande innovazione consiste nella vôlta alla navata di mezzo (fig. 662). In Italia, dove la tecnica della vôlta trovò durante il Medio Evo nuove occasioni di esercitarsi negli edifici centrali, il sistema scelto pel S. Ambrogio poteva benissimo svolgersi come cosa provinciale. Nel territorio lombardo si incontrano i più antichi capitelli

Fig. 669. Modena. Interno della cattedrale.
(Fot. Alinari).

Fig. 670. Modena. Fianco e absidi della cattedrale. (Fot. Alinari).

Fig. 671. Bologna. Gruppo di chiese detto di S. Stefano.
(Ss. Pietro e Paolo, S. Sepolcro e chiesa del Crocifisso). (Fot. Poppi).

cubici; di là derivano i fregi ad archetti e le gallerie che si adotteranno nel Nord. Nel gruppo lombardo, che comprende, oltre alle costruzioni basilicali a vôlte legate, anche chiese a forma di sala (S. Eustorgio a Milano) e basiliche con ugual numero di campate nelle navate laterali e nella centrale, si contano, oltre al S. Ambrogio di Milano, e conformi a quello nel sistema, S. Michele e S. Pietro « in ciel d'oro », consacrata nel 1132, a Pavia, la basilica di S. Abbondio (fig. 663) e la chiesa di S. Fedele a Como, le cattedrali di Novara, Cremona (fig. 664), Parma (fig. 665, 666), Borgo San Donnino (fig. 667), Ferrara (fig. 668), Modena (fig. 669, 670), Piacenza, e i Ss. Pietro e Paolo a Bologna (fig. 671), tutti edifizi iniziati già nel secolo seguente. La basilica di S. Zeno a Verona (fig. 672, 673), che, accanto al Sant' Ambro-

Fig. 672. Verona. S. Zeno Maggiore. (Fot. Alinari).

Fig. 673. Verona. Interno di S. Zeno Maggiore. (Fot. Alinari).

gio, è l'edificio più importante dell' Italia settentrionale (pure dell' XI secolo), manca della vôlta ed ha la navata centrale coperta, come il S. Ciriaco d'Ancona, con un soffitto di legname a carena, sebbene le colonne, alternate ai pilastri, e gli archi diagonali accennino all' intenzione di coprire l'edificio con vôlte. A Verona è da ricordare, oltre la basilica di S. Zeno, la cattedrale (fig. 674) e la chiesetta a tre navi di S. Giovanni in Fonte, che serviva alla cattedrale di battistero. L'architettura lombarda ebbe grande diffusione nel limitrofo Piemonte, dove sono frequenti le chiese di questo tipo che altri chiamò lombardo-piemontese, come San Lorenzo a Montiglio e S. Pietro d'Asti, le cattedrali di Alba, di Saluzzo e di Monferrato, la chiesa di Cortazzone d' Asti, la chiesa di S. Pietro a Brusasco, di S. Giorgio a Bagnasco d'Asti, di S. Fede a Cavagnolo al Po, ecc.

Fig. 674. Verona. Cattedrale. (Fot. Alinari).

Fig. 675. Lucca. Interno della chiesa di S. Frediano. (Fot. Alinari).

Muratori lombardi importarono i modi costruttivi ed ornamentali della regione fin nell'Italia centrale, come a S. Maria di Castello in Corneto Tarquinia (1131?), a S. Pietro in Toscanella e nelle chiese di S. Maria Nuova, di S. Andrea e di S. Giovanni in Zoccoli, a Viterbo, dove nel secolo XII aveva stanza una numerosa colonia di Lombardi. Artefici lombardi furono operosi anche in Toscana, specialmente in Lucca e nel suo contado. Non solo scultori lombardi lavorarono nell'ornamentazione della cattedrale, ma la chiesa di S. Frediano (fig. 675) e, per ricordarne solamente alcune, le pievi di Diecimo, di Castelvecchio, di Brancoli e di Villa Basilica attestano ancora la diffusa attività di architetti educati nei modi lombardi. Ma, come vedremo, nella Toscana fu determinante in molti luoghi l'in-

Fig. 676. Londra. Chiesa di Westminster. Tomba di Enrico III.

fluenza di Pisa e della sua cattedrale. Sebbene la Lombardia mantenesse precoci e vivaci relazioni con Cluny, pure rimangono rare le piante all' uso cluniacense, come a S. Jacopo di Como, o gli altri cluniacensi così caratteristici (S. Abbondio a Como, S. Lorenzo a Chiavenna). Invece si diffusero le influenze lombarde verso il Nord: e sono evidenti nella basilica a vôlta con tribune di Zurigo, nella cattedrale di Basilea, e per Salisburgo a Klosterneuburg dove si copiò il S. Michele di Pavia o, con l'abbandono del sistema delle vôlte legate, a Trento e ad Innichen nel Tirolo.

Dal nord e dal sud, nel corso del secolo XI, la corrente artistica si accosta

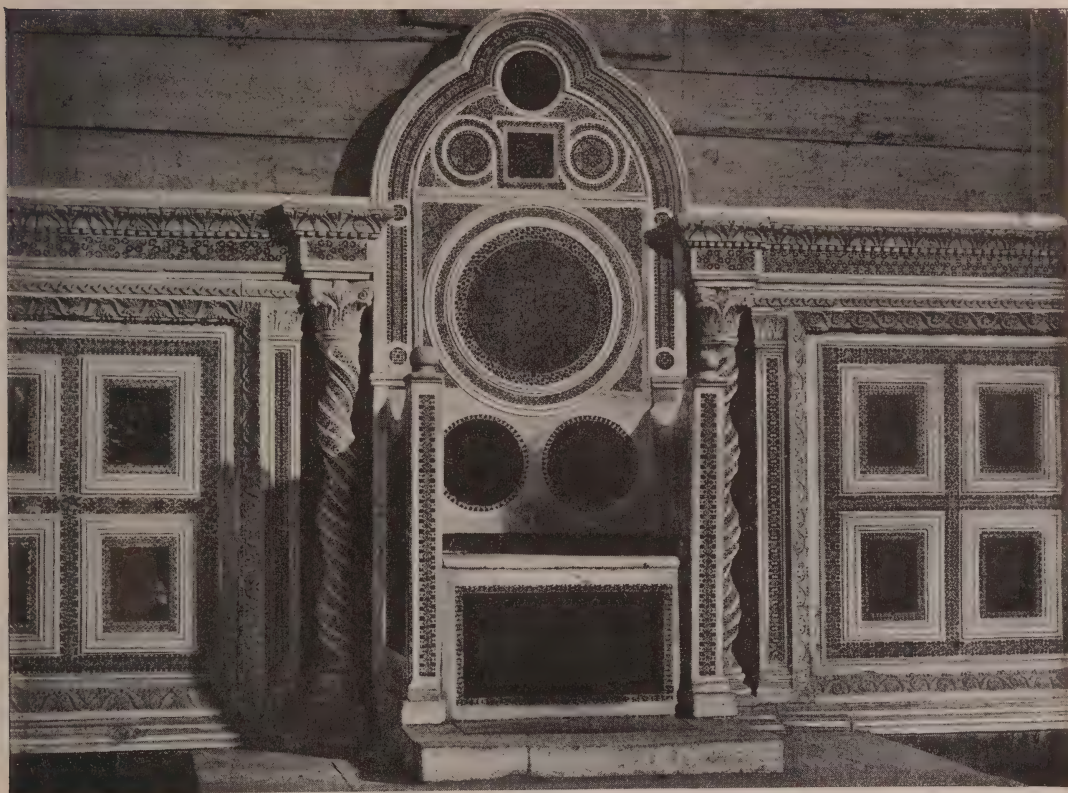



Fig. 677. Roma. Basilica di S. Lorenzo fuori le mura. Seggio pontificale. (Fot. Alinari).

sempre più alle province dell' Italia media. Ebbe una importanza decisiva il fatto che l' abate Desiderio da Montecassino (1058-1087) chiamasse da Costantinopoli gli artisti che dovevano decorare la nuova chiesa. Quel cronista che asserì che l'arte a Roma cessò per un mezzo millennio esagerò certamente, ma altrettanto falsa è l' idea che da Montecassino partisse l'impulso dato a tutta l'arte italiana. Solo in un ramo essa risorse a nuova vita e fu nell'arte del musaico, tanto figurato che ornamentale, che componeva ogni sorta di disegni con lastre e frammenti di marmi colorati o paste di vetro. Ed è appunto per questo che i disegni e la scuola di Montecassino ebbero fortuna a Roma, dove il musaico e il taglio del marmo, familiari da tanto tempo, non erano che caduti in disuso e semidimenticati. Ed ecco tornare in onore questi due rami dell'arte. Specialmente i « marmorari » romani raggiunsero tale

fama nel XII e XIII secolo, che nelle loro opere non dimenticavano mai di ricordare la loro origine romana, e venivano chiamati nei paesi più lontani, perfino nell'Inghilterra (pavimenti del coro dell'abbazia di Westminster, tombe di Riccardo di Ware, di Edoardo il Confessore [1269], di Enrico III, fig. 676). L'arte dei « marmorari » si trasmetteva in eredità di padre in figlio; la più celebre fra tutte queste famiglie è quella di Cosma, un nipote del marmoraro Lorenzo e figlio di Jacopo, donde il nome di lavori « cosmateschi » dato in genere alle numerose opere d'ornamento eseguite a Roma e nella provincia dal principio del XII secolo fino al XIV.

Fig. 678. Roma. S. Giovanni in Laterano. Particolare del chiostro. (Fot. Alinari).

Tali disegni a musaico ornavano sedie episcopali (per es., sedia a S. Balbina, a S. Lorenzo, fig. 677, a S. Cesareo, ai Ss. Nereo ed Achilleo, ecc.), armadi, amboni, iconostasi, arche, pavimenti, sepolcri e colonne. A volte invasero anche il campo della scultura (candelabro per il cero pasquale a S. Paolo) e quello dell'architettura; nella quale del resto predomina il carattere decorativo (chiostri di S. Cosimato, di S. Cecilia, di S. Lorenzo, di S. Giovanni in Laterano, fig. 678-679, di S. Paolo fuori le mura, fig. 680-681, dell'abbazia di Sassovivo presso Foligno, ecc.). Le colonne e anche le trabeazioni delle gallerie aperte ebbero un ricco ornamento musivo. Ed è tra i marmorari che di nuovo si risveglia l'amore per lo stile classico: i capitelli e le cornici hanno forme classiche, e i musaici romani si attengono volentieri ad antichi modelli cristiani così nei soggetti delle rappresentazioni come in certe forme ornamentali (S. Clemente, fig. 682).

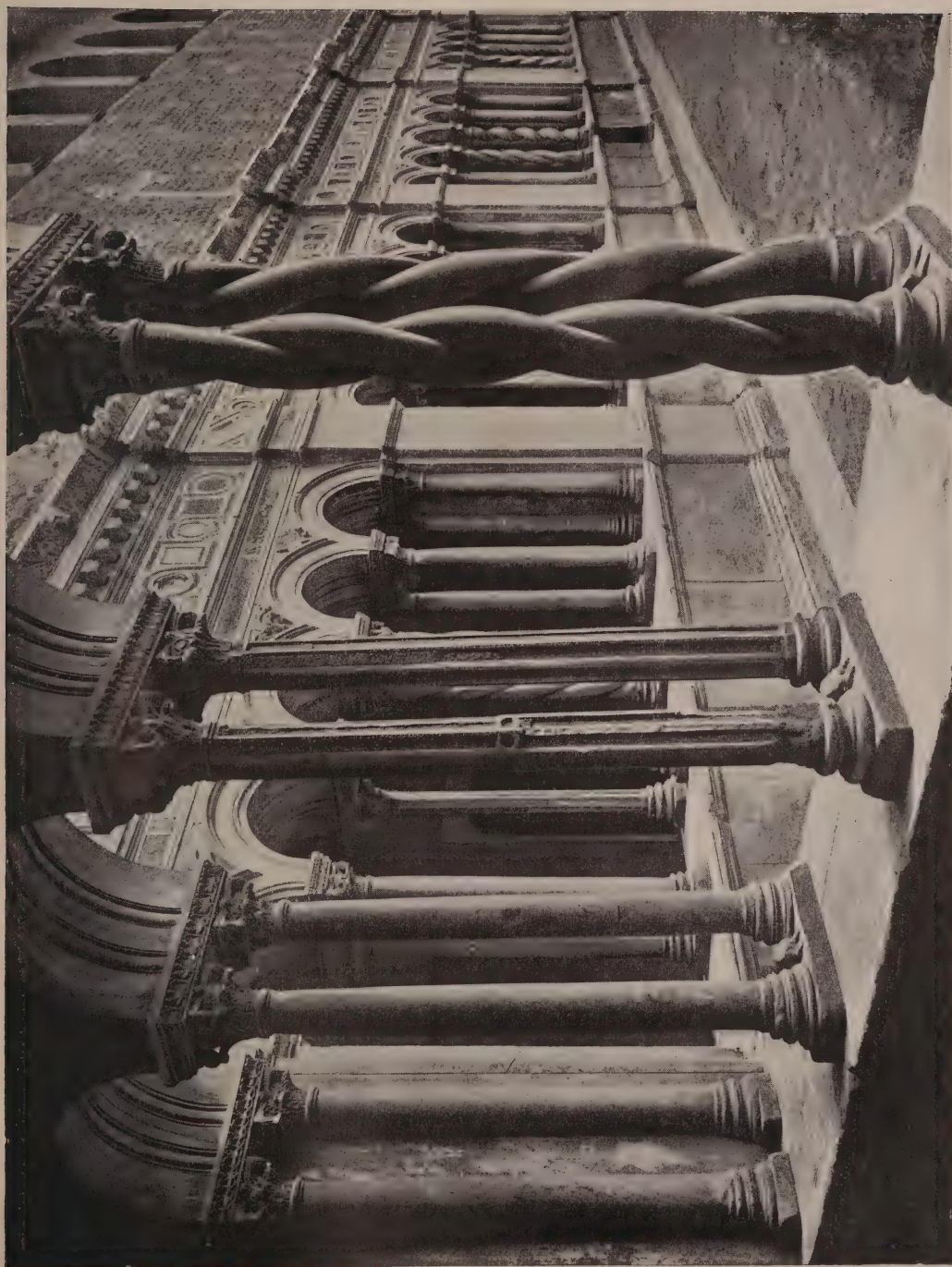



Fig. 679. Roma, Basilica di S. Giovanni in Laterano. Particolare del chiostro. (Fot. Alinari).

Fig. 680. Roma. Basilica di S. Paolo fuori le mura. Il chiostro.

(Fot. Alinari).

L'arte dei marmorari romani non è in verità di derivazione prettamente locale: i motivi decorativi, l'impiego del musaico e dello smalto, sono caratteristici piuttosto dell'arte dell'Oriente islamitico, e ben si comprende come dalla Sicilia attraverso la Campania sia pervenuto a Roma l'influsso arabo. Ma nella città eterna quest'arte tutta decorativa trovò un alimento prezioso nella quantità enorme di materiale da

Fig. 681. Roma. S. Paolo fuori le mura. Particolare del chiostro.

(Fot. Alinari).

impiegare: i marmi antichi dei monumenti pagani furono per i marmorari una fonte preziosa; il porfido, il serpentino, il paonazzetto, entrarono a decorare armoniosamente i pulpiti, gli amboni (fig. 683, 684), i paliotti (fig. 685), le balaustre (fig. 686). Se poco si costruì di nuovo dalle fondamenta, fu in questo periodo, dal IX al XIII secolo, che quasi tutte le chiese e le basiliche romane si riconsacrarono: e furono i marmorari, i così detti *Cosmati*, che le vestirono di marmi, di musaici, di intagli.

Una scuola di « marmorari » che ha un carattere alquanto diverso dai « marmorari » romani si formò nell'Umbria, e ad essa dobbiamo il portale del duomo e la decorazione della facciata di S. Pietro di Spoleto (fig. 687), la facciata di S. Maria

Impensole (1175) e la porta maggiore della chiesa di S. Domenico a Narni, gli ornati di S. Pietro in Bovara, di S. Michele in Bevagna, delle cattedrali di Foligno e di Assisi, del tempio del Clitunno e dei vicini oratorî di S. Angelo e del Battesimo. Non appena gli artisti rivolgono l'occhio all'arte classica, pare che intendano meglio la natura. I musaici romani del XIII secolo (abside di S. Francesca Romana, di S. Maria in Trastevere, fig. 688, di S. Maria Maggiore, fig. 689, ecc.), si staccano dall'antico stile particolare al musaico e si avvicinano ad una concezione delle cose

Fig. 682. Roma. Chiesa di S. Clemente. Musaici dell'abside. (Fot. Alinari).

più vera e più vivace. L'attività artistica romana non appare così inerte come una volta si credette, poichè si coltivò anche la pittura murale fin dall'VIII secolo. Le prove di ciò si hanno nelle pitture della basilica di S. Maria Antiqua, della chiesa sotterranea di S. Clemente (fig. 690, 691), di S. Maria in Pallara, di S. Urbano alla Caffarella, dei Santi Quattro Coronati e, allontanandoci da Roma, negli affreschi di S. Vincenzo al Volturno e del Sacro Speco di Subiaco. Ma lo sviluppo dell'arte italiana non poteva avvenire in Roma, dove il popolo non era abbastanza vigoroso e le reminiscenze del passato inceppavano una libera azione.

Di tutte le regioni italiane la sola Toscana si trovava in condizioni favorevoli alla vita artistica continuata, a un potente slancio della fantasia. Colà il grande passato non agiva come deprimente degli spiriti, ma appariva piuttosto come un lon-

tano passato ideale che illumina il presente. La realtà della vita convocò a sè tutte le forze e l' individuo fece della vita civica comune il centro dei suoi doveri. Il senso pratico molto sviluppato non impediva ai privati di interessarsi al miglioramento

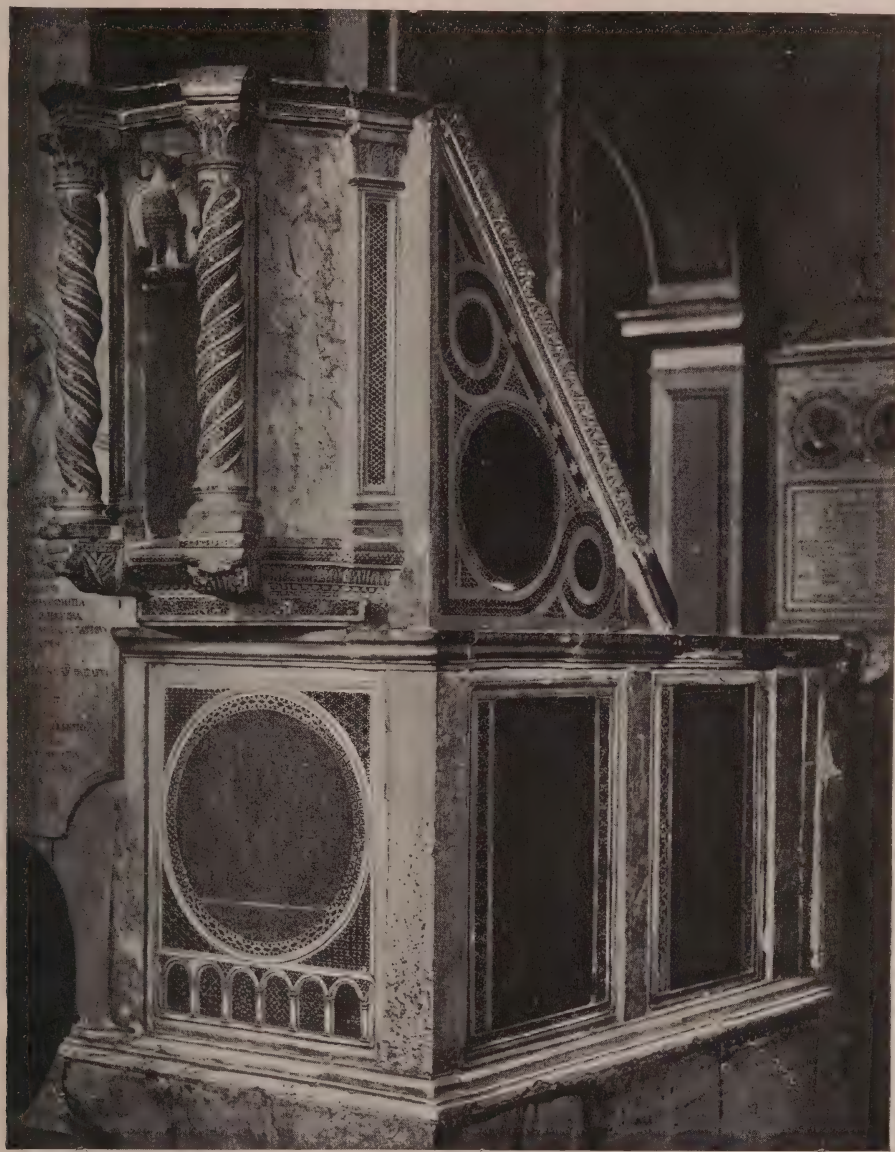



Fig. 683. Roma. Chiesa di S. Maria in Aracoeli. Ambone. (Fot. Alinari).

generale, ma impediva bensì alle fantasie di trascendere. Qui l'arte trovò un solido terreno e la sicurezza di progredire sulla via della chiarezza e della viva verità. Passò un certo tempo prima che Firenze, già importante per la sua posizione, si elevasse fra le altre città toscane al grado di capitale. Nell' XI secolo la potenza e lo splendore maggiori sono a Pisa, dove nel 1063 si innalza il duomo, opera di Bu-

schetto e di Rainaldo (fig. 692, 693). L'edificio è compiuto nel XII secolo: eretto a ricordo d'una vittoria, esso doveva esprimere la potenza del vincitore con la grandiosità delle proporzioni e con la preziosità del materiale. Ha cinque navate, separate da quattro file di colonne: sopra le navi minori le gallerie; la pianta è in forma di croce latina: all'incrocio delle due braccia s'innalza una cupola elittica raccordata mediante trombe al rettangolo inferiore; esternamente è ornata di marmi con ricchi intarsi, semicolonne o lesene sulle quali si volgono gli archi, e con quattro

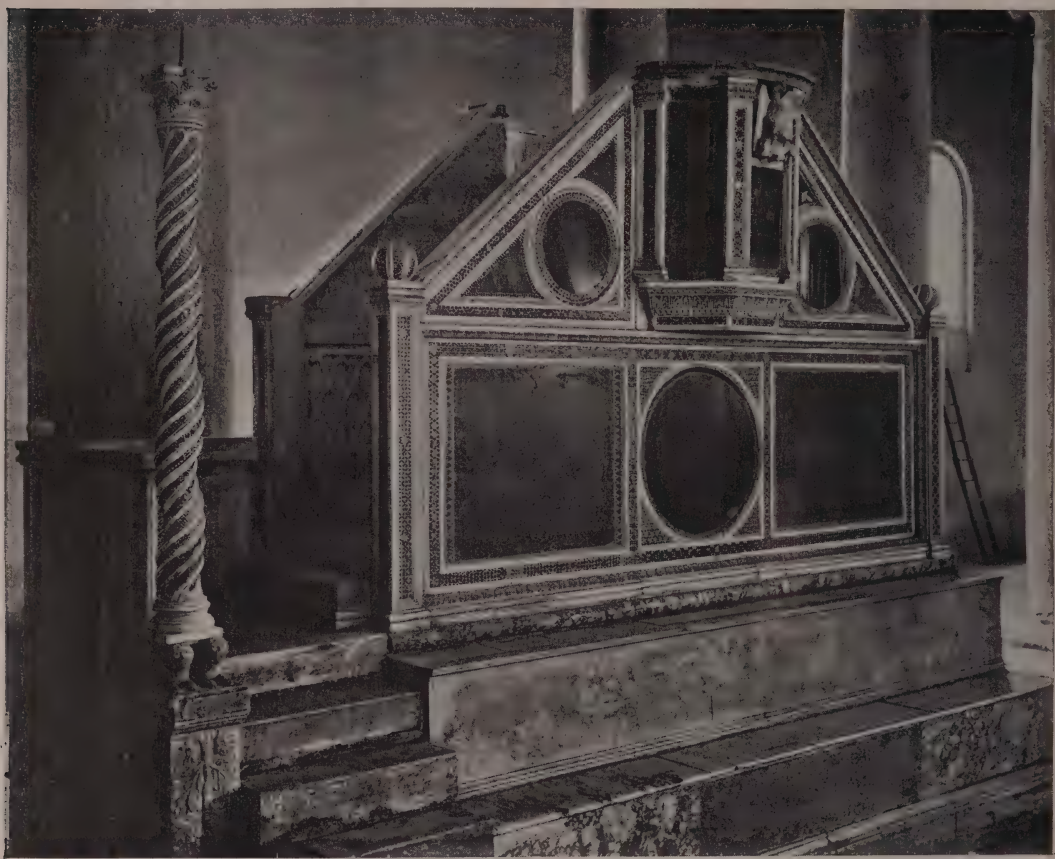



Fig. 684. Roma. Basilica di S. Lorenzo fuori le mura. Ambone a destra. (Fot. Alinari).

ordini di archetti sovrapposti nella facciata. La forma basilicale congiunta con la centrale (Gaeta, Capri, S. Ciriaco in Ancona, fig. 694), che spesso si incontra sulla costa orientale e nel sud d'Italia, si matura qui nella basilica centralizzata. La decorazione esterna a logge fu felicemente applicata anche alla torre pendente che sorge, come la maggior parte dei campanili, accanto alla cattedrale. Essa è del XII secolo (1173) e in origine doveva essere verticale. Ma quando le fondamenta avvallarono, per le condizioni del terreno argilloso, la torre rimase incompiuta e pendente, finchè, verso la metà del XIV secolo, non fu condotta a termine da Tommaso Pisano (fig. 695). All'effetto magnifico del duomo con la torre pendente, contribuisce l'edificio centrale a cupola del battistero, cominciato nel 1152 dal maestro

Diotisalvi (fig. 696), ma nel secondo e terzo ordine rimaneggiato in tempi molto posteriori, verso la fine del XIII secolo. I caratteri costruttivi e decorativi del duomo pisano ricompaiono nelle chiese di S. Pietro a Grado (fig. 697, 698), di S. Paolo a Ripa d'Arno (fig. 699, 700), di S. Michele in Borgo, e in molte altre chiese del contado, estendendo la loro influenza a Lucca e nel lucchese (S. Martino, S. Michele, S. Maria foris portam ecc.), a Pistoia (Cattedrale, fig. 701-702, S. Andrea), a Volterra (Duomo, S. Michele, S. Stefano), a S. Gimignano (S. Francesco), a Massa Marittima, nella Sardegna (S. Pietro delle « immagini » nel territorio di Bulzi, chiesa di Nostra

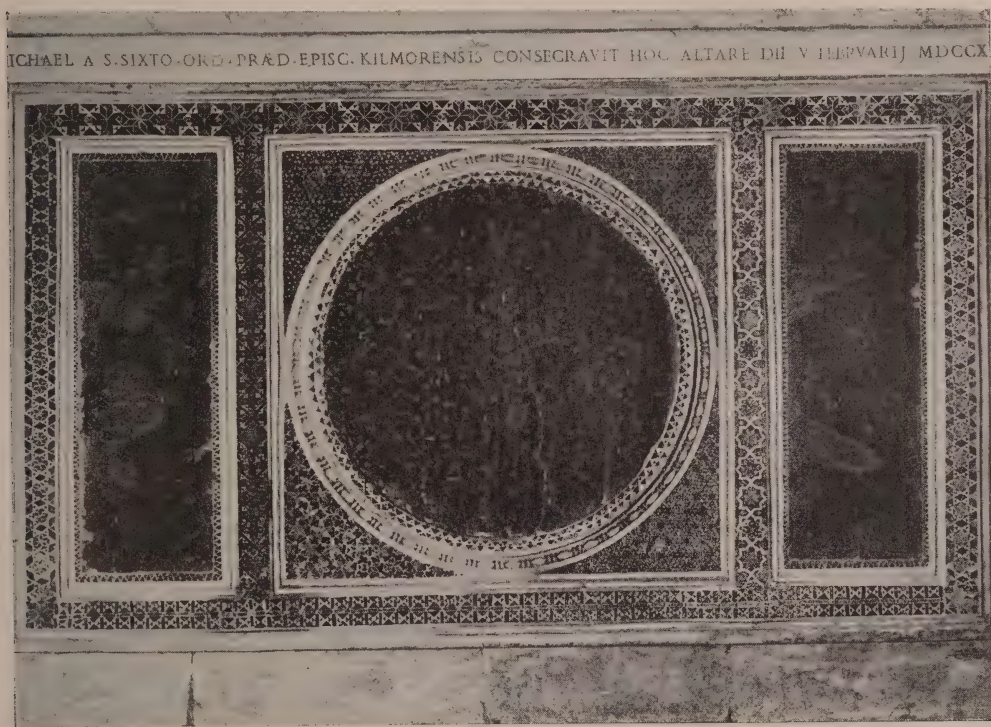



Fig. 685. Roma. Chiesa di S. Cesareo. Paliotto d'altare. (Fot. Alinari).

Signora di Tergu, S. Pietro di Torres, la Trinità di Saccargia, la chiesa di S. Pantaleo, ecc.), ed anche in regioni più lontane, come a Troia (Cattedrale), a Siponto ed a Zara in Dalmazia. Molti edifici toscani del XII e XIII secolo e quasi tutte le chiese hanno la facciata adorna con archeggiature o loggette, e con strati di marmi colorati alterni. In generale le chiese romaniche della Toscana non hanno la facciata terminata con frontone come le chiese lombarde, ma ai lati del frontone centrale si appoggiano due semifrontoni più bassi, e con ciò è resa più evidente la struttura interna a tre navate. Ma inoltre, quasi ogni edificio ha caratteri particolari che lo distinguono dalle chiese sorelle, il che non è sempre di gradevole effetto. Per es. nella pieve di Arezzo, che è forse la più recente di tutto il gruppo (XIII secolo; fig. 703, 704), l'interno è greve, l'esterno sovraccarico; talvolta invece questa libertà dà un eccellente risultato. Così per il battistero di Firenze (fig. 705), interessante

anche come costruzione a cupola e che ricorda, nella sua struttura interna, il Pantheon, e per la chiesa di S. Miniato al Monte (fig. 706), la perla dell' architettura romanica in Italia, che incorona la celebre altura presso Firenze. Eretta in forma di basilica, ricorda coi due grandi archi traversali, che sostengono l' armatura scoperta del tetto, S. Zeno di Verona, o anche S. Prassede di Roma; nella facciata coperta di marmi colorati, il senso delle proporzioni è così perfetto da far credere che sia imminente la Rinascita, mentre il grazioso edificio è del XII secolo. La stessa maniera di decorazione di San Miniato al Monte è adoperata nelle facciate della Badia fiesolana (fig. 707) e della pieve di Empoli.

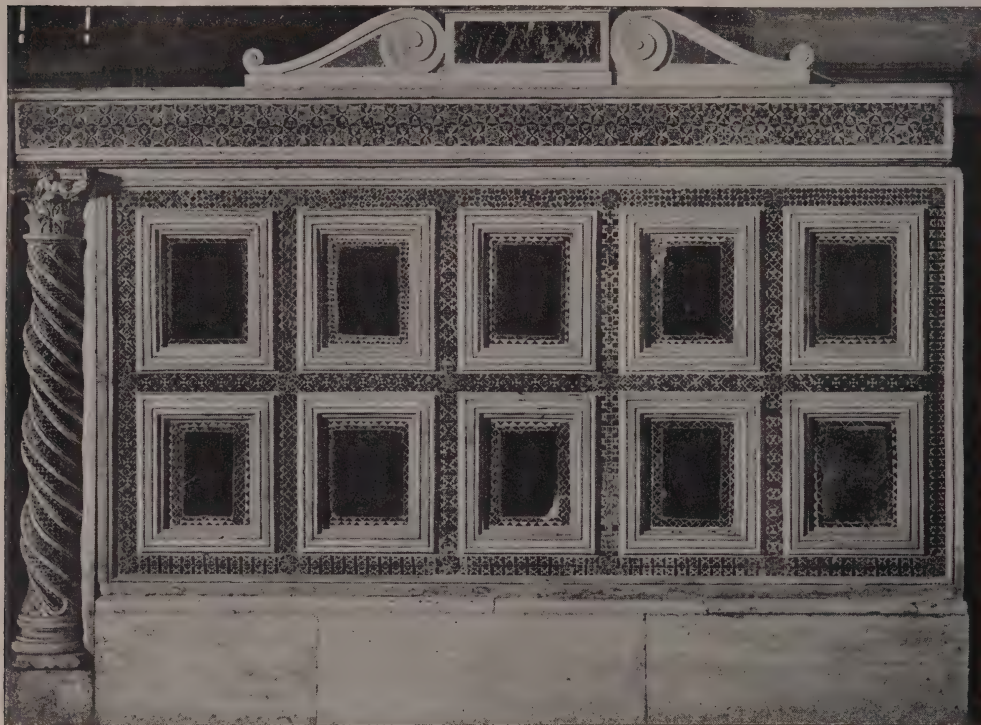



Fig. 686. Roma. Chiesa di S. Cesareo. Altar maggiore. Particolare della balaustrata.
(Fot. Alinari).

La scultura toscana di questo periodo (e così dicasi della lombarda) rimane molto inferiore all'architettura. Pisa possedeva nel XII secolo (1186) un grande fonditore in bronzo, Bonanno, le cui opere si diffusero in Sicilia (porte di bronzo di Pisa, fig. 708, e di Monreale): ma la scultura in marmo, poco incoraggiata dall' architettura, non giunse che assai lentamente alla chiara percezione delle forme corporee. Anche il numero delle opere, in confronto della Germania e della Francia, è limitato. I bassorilievi nelle facciate delle chiese lombarde (Modena, Ferrara, San Zeno fig. 709, e cattedrale di Verona, cattedrale di Borgo S. Donnino, fig. 710, S. Michele di Pavia, fig. 711-713), le sculture dei portali di S. Giovanni Fuorcivitas, S. Andrea, S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia, di S. Martino e S. Salvatore a Lucca, della chiesa di S. Cassiano presso Pisa, il fonte battesimale di S. Frediano a Lucca,

i pulpiti di Barga, di S. Leonardo in Arcetri presso Firenze, di Groppoli presso Pistoia e di S. Bartolomeo in Pantano, sculture quasi tutte del XII secolo o dei primi anni del secolo XIII, rivelano negli artisti una scarsa coltura tecnica e artistica, malgrado le grandi lodi che essi si prodigavano nelle iscrizioni. Tra gli scultori non toscani, anteriori a Nicola Pisano, merita speciale ricordo Benedetto Antèlami, di cui la più antica opera datata è una Deposizione dalla Croce nella cattedrale di

Fig. 687. Spoleto. Particolare della facciata di S. Pietro. (Fot. Alinari).

Parma (anno 1178; fig. 714). All'Antèlami e ai suoi seguaci appartengono la decorazione del battistero di Parma (1196) e le sculture delle cattedrali di Cremona e di Borgo S. Donnino.

Lo stile gotico in Italia. Nel corso del secolo XIII una nuova corrente artistica invade il territorio italiano. L'architettura gotica passa le Alpi. Se le forme vere e caratteristiche dello stile gotico sono soltanto quelle di cui si riveste nel Nord, allora si durerà fatica a trovare questo stile anche in Italia. Fra tutti i paesi che adottarono lo stile gotico, l'Italia fu forse quella che l'intese di meno; esso si

Fig. 688. Roma. Musaico dell'abside di S. Maria in Trastevere. (Fot. Alinari).

Fig. 689. Roma. Musaico dell'abside di S. Maria Maggiore. (Fot. Alinari).

Fig. 690. Roma. Affreschi nella basilica inferiore di S. Clemente.

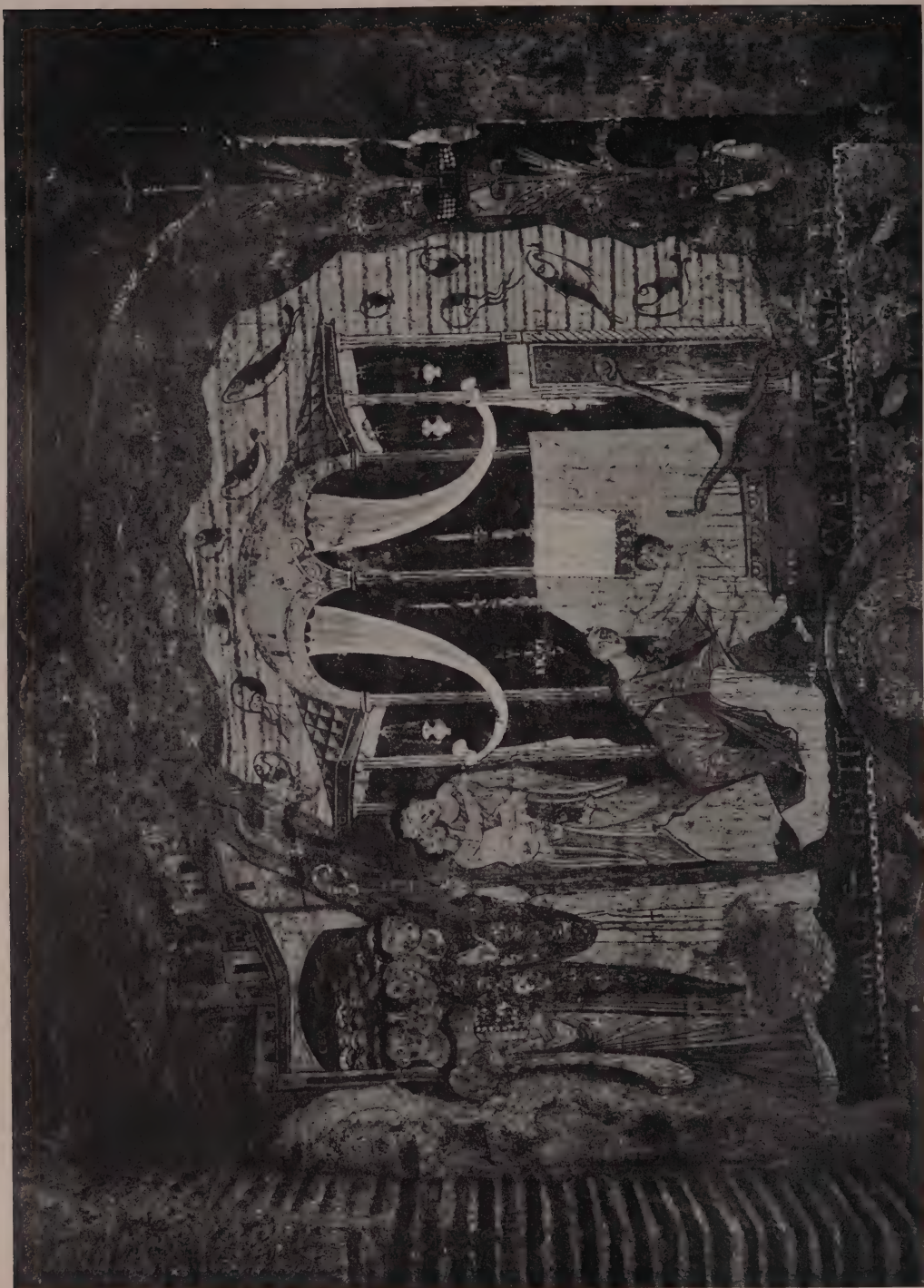



Fig. 691. Roma. Affreschi nella basilica inferiore di S. Clemente.

adattava male, sia alle tradizioni artistiche classiche. Ciò che l' Italia fece pel nuovo stile fu quello di darle il nome di gotico, in senso dispregiativo, come di *barbaro*.

Mancano qui i più importanti elementi gotici, come l'artistico sistema dei contrafforti, le torri congiunte in un sol corpo con la chiesa, la stretta unione fra i costoloni delle vôlte e i piloni. Invece nell'architettura italiana dei secoli XIII e XIV si riscontrano caratteri che hanno ben poco di comune con l'essenza tradizionale dello stile gotico, come le proporzioni tra l'altezza e la larghezza delle navate, la predilezione per le superfici decorate e per la più semplice forma poligonale dei pilastri. Malgrado ciò, è innegabile che l'architettura italiana ebbe un grande slancio nel periodo gotico, e che grande fu la influenza dello stile gotico sulla fantasia degli architetti italiani. Ancora in piena Rinascita molti credevano nella forza prodigiosa dell'arco ogivale; la ricchezza nella decorazione, favorita dall'artistico lavoro degli scalpellini, corrispondeva straordinariamente al gusto dei contemporanei. Per una felice combinazione, quando il nuovo stile si diffuse in Italia, le città in piena fioritura posero il loro orgoglio in grandiose imprese architettoniche. Le vecchie chiese sembrarono troppo anguste e furono rinnovate con magnificenza. Sorsero i palazzi comunali e le logge; il desiderio di costruire prese anche le famiglie borghesi più ricche. Oltre a ciò, avvenne che nel secolo XIII gli ordini monastici di S. Francesco e S. Domenico si stabilirono in tutte le città e, incoraggiati dal vivace consenso dei cittadini, vi costruirono grandi chiese, così che l'architettura gotica si naturalizzò in Italia al servizio di questi ordini. I Cistercensi (che del resto godevano scarsa simpatia in Italia) lo avevano fatto conoscere per i primi. Se l'abbazia di Chiaravalle presso Milano (fig. 715, consacrata nel 1221) si attiene ancora strettamente al sistema lombardo, l'altra di Chiaravalle, fondata nel 1172 tra Ancona ed Iesi (conforme per l'uso dei laterizi e per qualche particolare alle costumanze lombarde), e la chiesa di S. Maria d'Arbona negli Abruzzi, nella costruzione e nell'uso dell'arco acuto seguono il primo stile gotico burgundo-cistercense. In due abbazie cistercensi al sud dello Stato Pontificio, a Fossanova e a Casamari (fig. 716), consacrate nel 1208 e nel 1217, si esplica ampiamente questo stile. Il tipo della prima fu direttamente ripreso in S. Martino al Cimino, presso Viterbo, e più tardi esercitò la sua influenza su Ferentino ed Anagni.

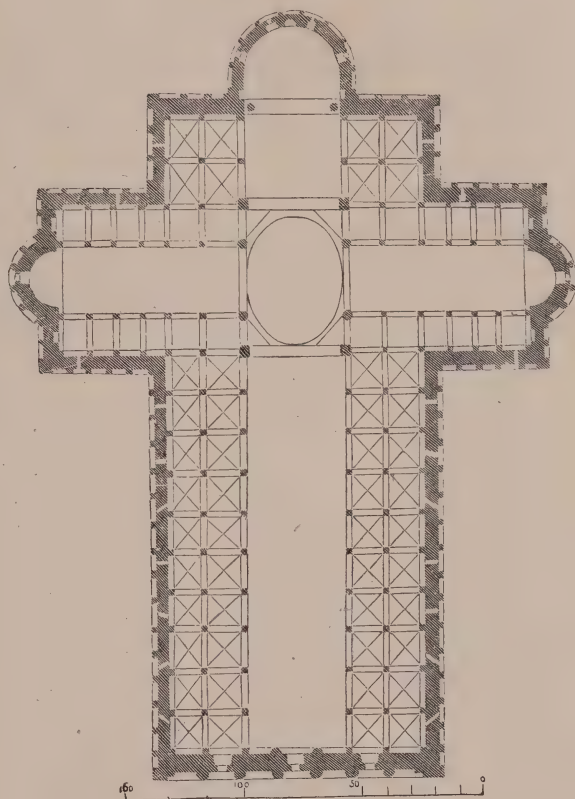



Fig. 692. Pisa. Pianta del duomo.

Fig 693. Pisa. Il campanile e la parte posteriore della cattedrale. (Fot. Alinari).

Fossanova e Casamari, in intimo contatto con Pontigny, furono le prime chiese apertamente gotiche che sorgessero in Italia. Anche la magnifica pianta di S. Andrea in Vercelli (fig. 717, 718), con la quale i canonici di S. Vittore importarono i concetti propri all'Isle de France, non esercitò grande influenza: e poco sviluppo ebbe l'indirizzo architettonico napoletano, dove nel XIII secolo si introdusse lo stile gotico provenzale, che dal tempo di Carlo d'Angiò rimase senza concorrenti. In Toscana abbiamo il primo edifizio di stile gotico nell'abbazia di S. Galgano presso Siena (fig. 719). Ma il trionfo del gotico fu provocato dalla diffusione dei due grandi

Fig 694. Pisa. Interno del duomo.

ordini monastici, francescano e domenicano. La chiesa madre dell'ordine dei Francescani ad Assisi, che supera in dignità e in magnificenza tutte le chiese gotiche d'Italia, sorse sotto la direzione di un italiano, Filippo di Campello, nel 1228, e fu compiuta verso la fine del 1253 (fig. 720). Lo stile gotico, coi Domenicani e coi Francescani, si estese dai piedi delle Alpi fino nella Sicilia, e le loro chiese più famose sono altrettanti saggi di stile gotico italiano: S. Maria dei Frari (fig. 721, 722) e S. Giovanni e Paolo, a Venezia, la basilica di S. Antonio a Padova (fig. 723), S. Francesco a Bologna (fig. 724), le chiese di S. Croce (fig. 725) e di S. Maria sopra Minerva a Roma, ecc. Mentre l'Alta Italia a cagione del suo materiale laterizio serba a lungo l'intonazione romanica, in Toscana si continua la decorazione preferita a zone alternate di marmi policromi; e la scuola romana si attiene soprattutto alla pietra tagliata. La diversità del materiale influì specialmente sulle forme e sulla decorazione delle finestre (fig. 726, 727).

Fig. 695. Ancona. Chiesa di S. Ciriaco. (Fot. Alinari).

La circostanza d'aver prima eretto chiese conventuali, contribuì certamente allo sviluppo dello stile. La predicazione prende coi due ordini, francescano e domenicano, una importanza assai maggiore che per l'innanzi: la pianta fu stabilita in considerazione di ciò. Perchè la chiesa fosse più spaziosa si preferì di farla a una sola navata; ma anche quando ci si attenne alla forma tradizionale, la divisione fra la navata centrale e quelle laterali non fu così accentuata come prima; la centrale non ebbe più diverse proporzioni nè diverso ornamento, anzi talvolta non ebbe neppur la vôlta e si tornò al soffitto in legno (per es. a S. Croce di Firenze). Parve inutile lo sviluppo straordinario del coro; invece, a fine di assicurarsi durevolmente il favore delle famiglie, si fece posto a numerose cappelle di fondazione privata, che sorsero, come nelle chiese dei Cistercensi, nel lato orientale e nelle testate della vasta crociera. Durante il periodo

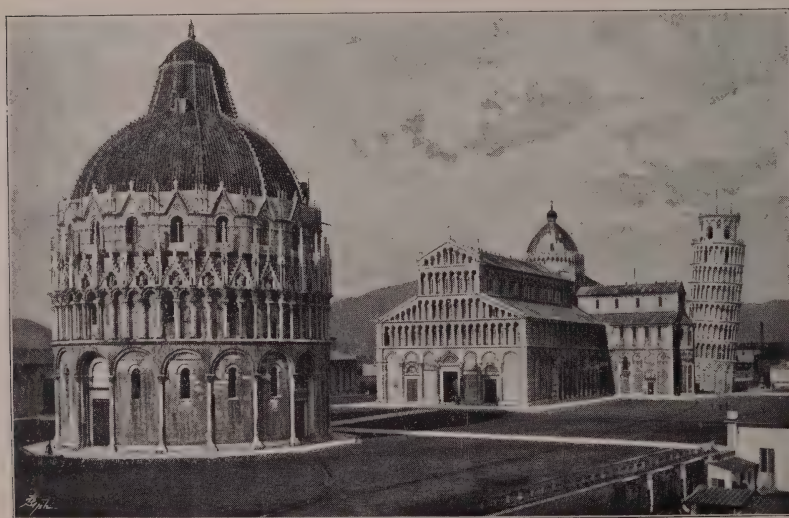



Fig. 696. Pisa. Battistero, duomo e campanile. (Fot. Alinari).

Fig. 697. S. Pietro a Grado, presso Pisa. (Fot. Alinari).

gotico i campanili magnifici non erano noti neppure alle chiese conventuali del Nord; perciò in Italia (dove l'occhio si fissò per primo in queste chiese conventuali di forme gotiche, prive di campanile) più tardi anche nelle cattedrali non si sentì il bisogno di campanili, che invece nel Nord sono uniti indissolubilmente alla facciata. Ciò si spiega anche con la tradizione che aveva abituato gli Italiani a considerare il campanile come separato dal corpo della chiesa.

Molte chiese conventuali gotiche furono costruite da frati o conversi dell'ordine; ma anche celebri architetti laici, come Arnolfo di Cambio, vi ebbero parte; specialmente tra i borghesi si accese l'entusiasmo per le nuove forme architettoniche, le quali per l'audacia e la ricchezza degli ornamenti tanto bene corrispondevano alle loro inclinazioni. Avevano forse essi risaputo che nel Nord i cittadini avevano nelle cattedrali e nei palazzi

Fig. 698. Interno di S. Pietro a Grado. (Fot. Alinari).

civici consacrato la loro potenza e la loro forza. Certo è che anch'essi si dedicarono allo stile gotico, e appena furono consapevoli della loro importanza, incominciarono a sfidare il mondo con le superbe chiese, di cui sopportarono le gravose spese.

Le cattedrali di Firenze, di Siena e di Orvieto prendono, come purezza, il primo posto fra i monumenti gotici italiani. Il duomo di Firenze (fig. 728-731), consacrato a S. Maria del Fiore ed eretto sul luogo dove sorgeva l'antica chiesa di S. Reparata, fu iniziato alla fine del secolo XIII (1269); Arnolfo di Cambio fu il primo architetto, ma dell'opera sua nell'attuale edificio non rimangono che pochi avanzi, poichè

Fig. 699. Pisa. S. Paolo a Ripa d'Arno. (Fot. Alinari).

nel corso del XIV secolo si fecero radicali modificazioni nella pianta. E nel 1357 cambiamenti ancor più radicali furono decisi da una commissione incaricata di deliberare sulla continuazione della fabbrica. In essa, accanto a Francesco Talenti sedevano Giovanni di Lapo Ghini, Benci di Cione e Neri di Fioravante, che consigliarono di dare al duomo la forma presente: si ampliarono le campate, si aggiunse il coro ottagonale, fu incominciata la cupola; e la chiesa acquistò quella imponente grandiosità e quell'ampiezza che la rendono unica nell'antica arte italiana. La chiesa a tre navi si sviluppa in quattro campate coi pilastri straordinariamente lontani uno dall'altro. L'altezza della navata mediana è quasi uguale a quella del duomo di Colonia, cioè di circa 43 metri; ma l'effetto è diverso a cagione della grande larghezza della navata (quasi 17 metri), del ballatoio imbeccatellato che taglia orizzon-

talmente le pareti della nave centrale, subito al disopra degli archi e delle finestre rotonde. Corona l'edificio una cupola ottagona, su un alto tamburo, sorretta e circondata da tre absidi o tribune. La costruzione della cupola procedette lentamente e non fu compiuta che nel XV secolo, sotto l'influenza di nuove idee artistiche, da Filippo Brunelleschi, che ne assunse coraggiosamente l'impresa e la condusse a

Fig. 700. Pisa. Interno di S. Paolo a Ripa d'Arno. (Fot. Alinari).

termine. L'esterno del duomo è ornato da lastre di marmo nero e marmo bianco, disposte in quattro zone orizzontali l'una sopra l'altra. Solo i portali e le finestre (la facciata, incominciata tante volte e sempre interrotta, fu fatta di recente e inaugurata nel 1887) hanno la ricca sagoma e la decorazione che ricorda lontanamente le forme gotiche. Il campanile, incominciato da Giotto, continuato da Andrea Pisano e genialmente compiuto da Francesco Talenti, è a cinque piani su pianta quadrata. Ha la decorazione esterna di marmi policromi simile a quella del duomo, e sembra

Fig. 701. Pistoia. Cattedrale.

Fig. 702. Pistoia Cattedrale.

Fig. 703 Arezzo. S. Maria della Pieve

(Fot. Alinari).

che fosse ideato in origine con una terminazione in forma di guglia. La decorazione delle porte del duomo e del campanile fu una scuola eccellente per gli scultori fio-

Fig. 704. Interno della Pieve di Arezzo.

rentini dei secoli XIV e XV, poichè la loro importanza artistica è dovuta in gran parte all'ornamento plastico.

L'antica rivale di Firenze, Siena, gareggiò con la capitale toscana anche nell'erigere il suo duomo. La storia del duomo di Siena (fig. 732, 733) ci informa non

Fig. 705. Firenze. Battistero. (Fot. Alinari).

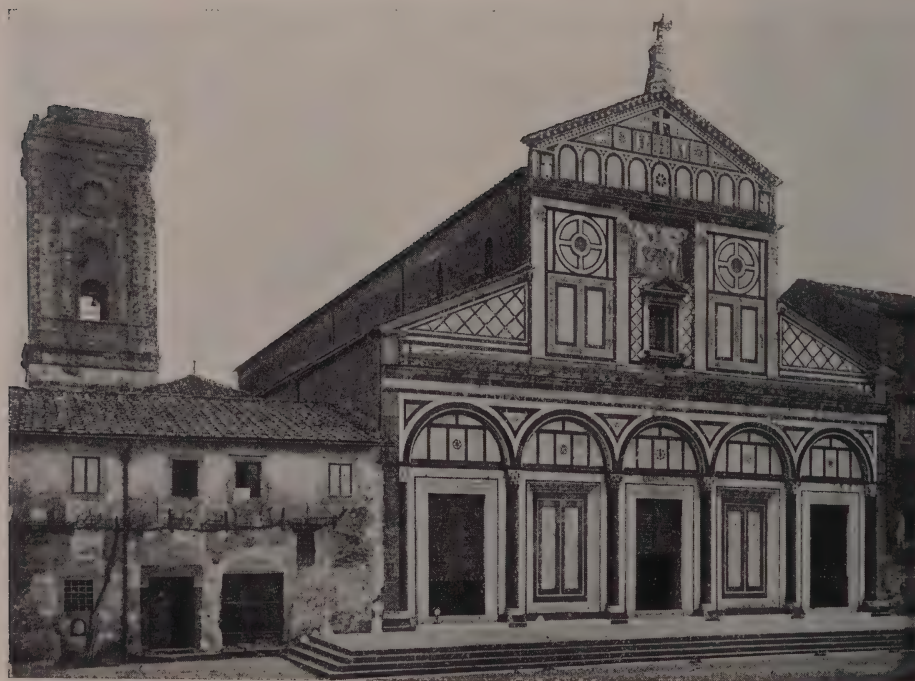



Fig. 706. S. Miniato al Monte, presso Firenze. (Fot. Alinari).

solo dell'orgoglio cittadino senese, ma ancora delle interminabili perplessità sorte durante il lavoro (incominciato nella prima metà del secolo XIII), riguardo al piano e alle dimensioni dell'opera. I pilastri del braccio lungo della chiesa, diviso in tre navate e nella sua parte postrema già coperto di vôlte nel 1259, sono ornati da semicolonne e riuniti con archi a tutto sesto. In queste parti, come nelle finestre ogivali, è più forte il carattere gotico di quanto non lo sia nelle stesse parti del duomo fiorentino. Il rivestimento delle pareti e dei pilastri a zone alternate di marmo bianco e nero si riannoda invece all'antica tradizione locale. Nel centro del

Fig. 707. Facciata della Badia fiesolana presso Firenze. (Fot. Alinari).

transetto i pilastri formano un esagono, sul quale s'innalza una cupola a dodici lati compiuta nel 1264. Il coro, a tre navate, termina in linea retta. Più splendida di decorazioni è la facciata attribuita a Giovanni Pisano, figlio del celebre scultore Nicola, ricordato come capomaestro del duomo dal 1284 al 1298, ma compiuta solamente a partire dal 1366, quando la vecchia facciata si demolì per accrescere la chiesa di un altro intercolunnio. Tre portali ad arco a tutto sesto, separati da sottili piastri murali e terminati in alto da frontoni, formano il piano inferiore; più in alto, in mezzo, s'apre un'ampia rosa inquadrata tra archetti ogivali; tre frontoni fra l'ampie lesene a guglia chiudono la facciata, opera splendida di plastica decorativa. Come logica architettonica è inferiore alla più antica facciata del duomo d'Orvieto, ma la supera nella ricchezza e nella varietà dei particolari decorativi, nel materiale

di un colore maraviglioso, e nei musaici, di tempo più tardo. Nel 1339 si immaginò una cattedrale più vasta, della quale la cattedrale già costruita fosse il transetto

Fig. 708. Bonanno Pisano: Porte del duomo di Pisa (circa il 1180).

Gravi difetti di costruzione obbligarono nel 1356 ad abbandonare il magnifico concetto, di cui nell'Opera del Duomo rimane tuttora la pianta, disegnata forse da Lando di Pietro. Gli avanzi di costruzione che ancora restano in piedi ci permettono di riconoscere in quell'opera interrotta il capolavoro dell'arte gotica in Italia.

Conforme allo spirito di quel progetto è il battistero di S. Giovanni, di cui la magnifica facciata è opera di Giacomo di Mino del Pellicciaio (1332; fig. 734).

Simile a quella è la facciata del duomo d' Orvieto (fig. 735), opera di Lorenzo Maitani, morto nel 1330. Il duomo, costruito dopo il 1290 da architetti senesi, nella navata di mezzo non ha le vôlte, ma la travatura scoperta. All'ornamento della facciata contribuirono, oltre ai musaicisti, gli scultori pisani che nel quattordicesimo secolo figurarono sui pilastri tra i portali gli avvenimenti raccontati dalla Bibbia, dalla creazione del mondo al Giudizio Universale.

Fig. 709. Verona. Porta di S. Zeno Maggiore. (Fot. Alinari).

Nelle intenzioni degli architetti e nel desiderio dei cittadini, la chiesa di S. Petronio a Bologna avrebbe dovuto sorpassare di gran lunga in vastità tutti gli altri gotici d'Italia. L'edificio fu cominciato nel 1390 dal bolognese Antonio di Vincenzo, che le cronache indicano semplicemente come capomastro, ma si trascinò incompiuto per alcune generazioni e ancora nel secolo XVI occupò di sè numerosi artisti e amatori dell'arte. La pianta che pubblichiamo (fig. 736) rappresenta la chiesa nell'ampiezza con cui fu ideata in origine. Fu eseguito solo il braccio maggiore (le vôlte ardite e geniali sono del 1647-1654!), che la piccola abside circolare chiude là dove dovrebbe cominciare il transetto. La sezione dei pilastri interni è affine a quella dei pilastri del duomo fiorentino. Sulla facciata anteriore dei pilastri inferiori, con pianta cruciforme, che reggono gli archi dei valichi, s'innalza un altro pilastro similmente profilato, dal quale partono i costoloni della vôlta (fig. 737).

Fig. 710. Borgo S. Donnino. Porta maggiore della cattedrale. (Fot. Alinari).

Col S. Petronio di Bologna presenta nell'interno notevoli somiglianze la chiesa di S. Maria dei Servi (fig. 738); la parete superiore è illuminata da semplici finestre rotonde. Il duomo di Lucca, costruito verso la metà dell'XI secolo, ma restaurato e rinnovato nell'interno dopo il 1372, si avvicina assai allo stile gotico del Nord; le arcate sono, è vero, ad arco a tutto sesto, ma su di esse si svolge un triforio, e

Fig. 711. Pavia. S. Michele. (Fot. Alinari).

così la finestra circolare è riempita con trafori gotici (fig. 739-741).

Fra le chiese gotiche dell' Italia settentrionale più celebre fra tutte è il duomo di Milano (fig. 742, 743), col quale Gian Galeazzo Visconti volle lasciare magnifico ricordo della sua signoria. Non si può dire con sicurezza quale architetto ne abbia abbozzato il piano; fu cominciato nel 1386 da Simone da Orsenigo, dal 1400 al 1447 i lavori furono diretti da Filippo degli Organi. Oltre a ciò aiutarono col consiglio e con l'opera architetti delle più svariate scuole e dei più disparati paesi, ita-

Fig. 712. Pavia. Porta maggiore di S. Michele. (Fot. Alinari).

Fig. 713. Pavia. Porta nel fianco di S. Michele. (Fot. Alinari).

liani non solo, ma francesi, fiamminghi e tedeschi (Ulrich von Ensingen; Heinrich von Gmünd, 1391); e pare che a Milano regnasse una certa perplessità che si spiega con l'epoca già tarda nella quale l'edificio si costruiva quando il vero sentimento gotico stava per spegnersi. Infatti la maniera gotica usata qui si allontana da quella che si incontra in Italia. Per risolvere le difficoltà che incontrava la costruzione, condotta avanti più per via di tentativi e di esperimenti che in base a un calcolo teorico, si convocarono, come spesso avviene, consigli d' artisti. La disposizione del duomo di Milano è conforme a quella delle cattedrali nordiche; nel braccio mag-

Fig. 714. Benedetto Antèlami: Deposizione. Cattedrale di Parma. (Fot. Alinari).

giore a cinque navate è incluso il transetto a tre navate e il coro con l' ambulacro. Strana è la differenza d'altezza delle navi laterali, combinata in modo che la navata centrale superi di ben poco le due navi laterali interne. Lo spreco di marmo all'esterno, la folla innumerevole di guglie e di pilastri, le dimensioni imponenti fanno

Fig. 715. Abbazia di Chiaravalle, presso Milano. (Fot. Alinari).

sul profano una straordinaria impressione e lo inducono ad attribuire all' opera un valore artistico forse soverchio.

Allo stesso Visconti deve Pavia la sua chiesa della Certosa, cominciata nel 1396 sotto la direzione di Bernardo da Venezia e continuata col concorso di Giacomo da Campione e di Cristoforo di Beltramo da Conigo. Nella pianta spaziosa, i cui particolari hanno parecchie analogie col duomo di Firenze, col S. Petronio di Bologna, con S. Anastasia a Verona e con S. Maria del Carmine di Pavia, l'antica tradizione

lombarda si mescola allo stile gotico dell'Italia centrale. L'uso degli ampi chiostri coperti fu continuato da Giovanni Pisano in quel mirabile Camposanto di Pisa che non ha l'uguale al mondo (1277); nello spazio per la sepoltura l'arcivescovo Ubaldo (1178-1200) aveva fatto trasportare dalla Palestina 53 navi cariche della terra resa santa dal sacrificio di Cristo. Le alte finestre quadrifore sono ornate con nobiltà e sobrietà (fig. 744) con motivi di trafori che ritornano nel triforio della cattedrale di Lucca.

Come nei paesi del Nord, così in Italia lo stile gotico fu adottato anche nell'architettura profana: anzi, nelle opere profane che più delle chiese si accostano allo spirito e agli usi popolari e permettono maggior libertà d'espressione, la fan-

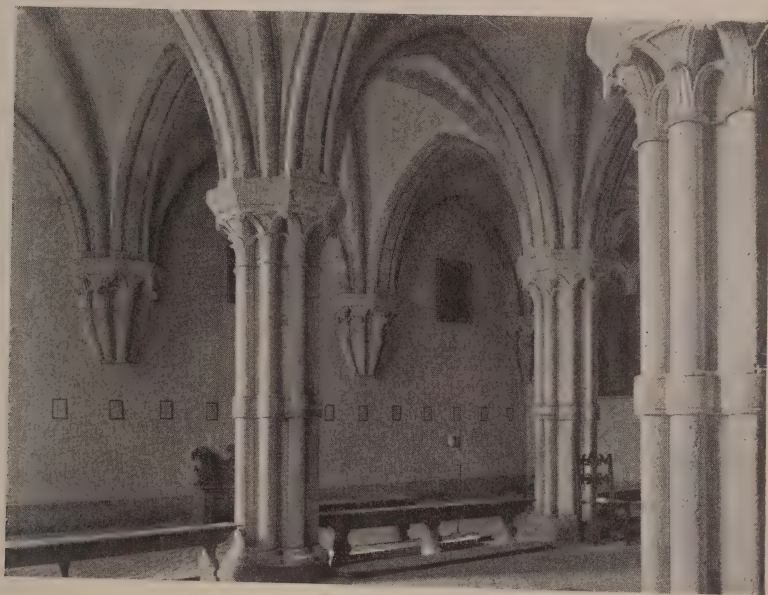



Fig. 716. Casamari. Abbazia. Sala capitolare.

tasia nazionale lascia l'impronta sua con singolare vigoria. Sono poche le città importanti, specialmente dell' Italia media, che non vantino monumenti bellissimi degli ultimi secoli del Medio Evo, i quali ancora oggi danno alle strade e alle piazze, coi palazzi e le logge, sorte in quei tempi per opera comune o dei privati, una fisonomia prettamente medievale. Ciò più che altrove sorprende a S. Gemignano, paese sulla strada che da Firenze conduce a Siena nella Valdelsa; in questo luogo le mura, le porte, le numerose e insolitamente conservate torri, le case e i palazzi ci trasportano ai tempi della borghesia forte, libera e battagliera (fig. 745). Anche l'antica piazza del Campo a Siena, chiusa da superbi palazzi formanti semicerchio, offre uno spettacolo medievale impressionante: accanto al Palazzo Pubblico, al quale, compiuto nel 1310, si aggiunse nel secolo XVII sui due laterali un secondo piano con tre finestre per lato, si eleva snella la torre del « Mangia » (1325-1348; fig. 746); dirimpetto al Palazzo Pubblico è il magnifico palazzo Sansedoni, che come il palazzo Saracini non sa rinunciare alla torre e mantiene gli archi a tutto sesto ornati

Fig. 717. Vercelli. Chiesa di S. Andrea. (Fot. Alinari).

Fig. 718. Vercelli. Interno della chiesa di S. Andrea. (Fot. Alinari).

di elegantissimi fregi. Le forme gotiche si limitano per lo più agli archi ogivali, alle finestre ed ai portali; i muri sobriamente decorati e molto alti, la cui monotonia vien talvolta temperata da strisce colorate, i merli, che incoronano in alto il palazzo (si vegga il palazzo Grottanelli, già del Capitano) e talora, come nel palazzo Buonsignori, sono ornati di stemmi, e i tetti piani sono consigliati da ragioni pratiche. La disposizione e la struttura dell'edificio sono determinate o da ragioni climatiche o da costumanze sociali. Così le fontane italiane sono diverse dalle tedesche: per esempio Fontebranda, compiuta nel 1248 e ricordata da Dante, Fonte Olive (fig. 747) e la Fonte Nuova in Siena, di stile gotico. Le lotte intestine portarono alla costruzione di veri e propri edifici fortificati, come la porta Romana adorna di affreschi

e la porta Pispina a Siena. A Spoleto il numero delle torri di difesa arrivava a 100, in Roma a 900. Le torri Garisenda e degli Asinelli (fig. 748), costruite nei primi anni del secolo XII, sono da ricordarsi tra le maraviglie di Bologna, dove pure sono notevoli l'arco e la base della torre degli Uguzzoni (fig. 749) e i resti dell'antica casa Isolani (secolo XIII; fig. 750), saggio importante di un'abitazione privata medievale. Gl'interessi del commercio consigliavano invece l'erezione di portici al pian terreno. Uno di tali portici in Firenze pel mercato dei grani, nel 1339 divenne la chiesa così singolare di Or San Michele (fig. 751).

Il materiale usato ordinariamente in Toscana è il concio di pietra forte o macigno, che

Fig. 719. S. Galgano, presso Siena. Navata di mezzo.

Fig. 720. Assisi. Basilica di S. Francesco. (Fot. Alinari).

Fig. 721. Venezia Interno di S. Maria de' Frari. (Fot. Alinari).

Fig. 722. Venezia. Abside di S. Maria de' Frari. (Fot. Alinari).

dà alle case un aspetto severo poco invitante e che, con le torri spesso molto più alte del palazzo, conferisce a tutta la casa quasi un tipo di fortezza. Il celebre Palazzo Vecchio a Firenze prova quanto poco si occupassero ancora nel secolo XIII della decorazione e della disposizione nelle stesse opere architettoniche più importanti. In alcuni casi, p. es. nel palazzo del « Podestà » ora Museo Nazionale, incominciato nel 1255, soltanto nel cortile interno c'è maggior ricchezza: e la disposizione pittoresca delle parti architettoniche supplisce alla irregolarità della pianta.

Altrettanto ricca di monumenti civili gotici quanto la Toscana è la Lombardia. Il mattone, cui sovente i colori procurano maggiore risalto, dà agli edifici un carattere più piacevole; con i porticati terreni aperti, in

Fig. 723. Padova. Basilica di S. Antonio. (Fot. Alinari).

Fig. 724. Bologna. Chiesa di S. Francesco. (Fot. Poppi).

contrasto col piano superiore ricco di finestre, si raggiunge nel complesso una disposizione semplice e naturale. Le nuove tendenze della fantasia architettonica vi appaiono chiare confrontando i vecchi palazzi comunali (XII secolo) di Cremona, di Piacenza (1281), di Monza, dal frontone dove ancora sono visibili le remini-

Fig. 725. Firenze. Interno di Santa Croce. (Fot. Alinari).

scenze romaniche, col palazzo comunale di Udine, restaurato nel 1876 dopo un incendio, ridente architettura in perfetta armonia col paesaggio luminoso. Le parti antiche della facciata dell' Ospedale Maggiore di Milano dell'architetto Antonio Filarete (1456) toccano i confini del gotico; l'artista, che compose anche un trattato di architettura, maledice in esso allo stile gotico, e a chi lo introdusse in Italia. Ma non è il caso di parlare di decadenza dello stile gotico, come avviene negli edifici tedeschi dell'ultimo periodo gotico. Gli Italiani non spinsero mai l'ornamento delle diverse

Fig. 727. Finestra italiana, gotica, in pietra concia.

Fig. 726. Finestra italiana, gotica, in terracotta.

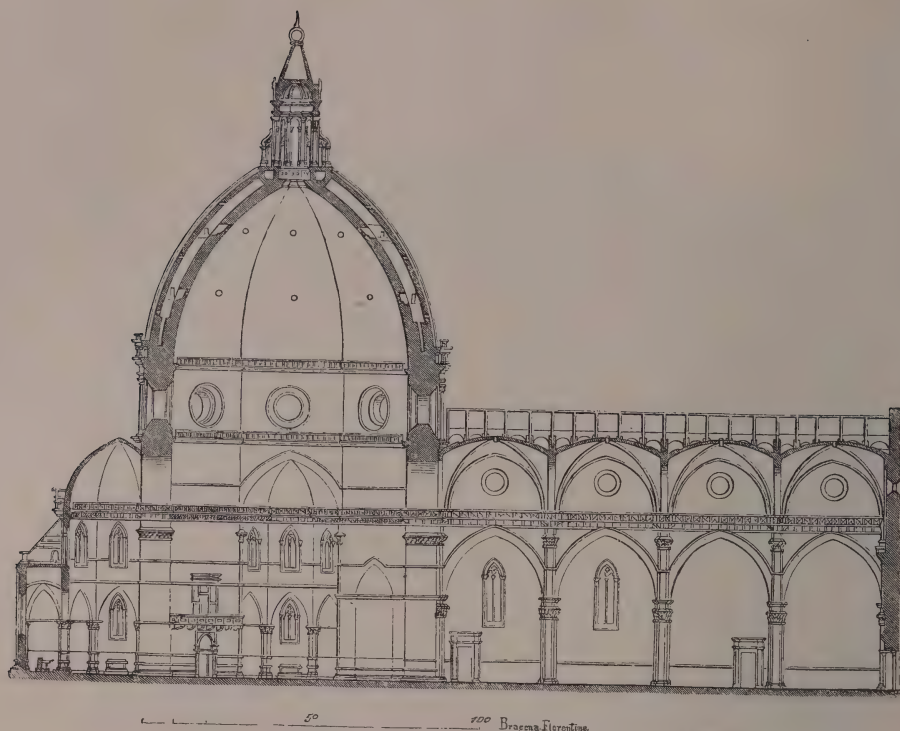



Fig. 728. Firenze. Spaccato del duomo.

Fig. 729. Il duomo di Firenze negli affreschi del Cappellone degli Spagnoli. (Firenze, Convento di S. Maria Novella).

Fig. 730. Firenze. Duomo.

Fig. 731. Firenze. Interno del duomo.

Fig. 732. Siena. Duomo.

parti fino all' esagerazione; ma con lo studio dello stile gotico si perfezionò in loro il senso dello spazio e dell'armonia in proporzioni. E così che le opere gotiche dell'ultimo periodo hanno un loro valore particolare e rappresentano la transizione naturale all' architettura della Rinascita (Loggia dei Lanzi, incominciata nel 1376 dagli architetti Benci di Cione e Simone di Francesco Talenti (fig. 752), e Loggetta del Bigallo, a Firenze, tra il 1352 e il 1358 (fig. 753); la Loggia de' Nobili a Siena del 1428 (fig. 754), la Loggia dei Mercanti a Bologna, incominciata nel 1382). Un gruppo a parte è formato dai castelli e dalle fortezze degli Svevi in Puglia e in Sicilia. Uno dei castelli meglio conservati del tempo di Federico II (del suo palazzo di Foggia non rimane che un misero avanzo) è Castel del Monte a 17 chilometri da Andria nella terra di Bari (fig. 755): con pianta in forma di ottagono regolare, agli angoli del quale sono collocate otto potenti torri ottagone. Di una monumentale semplicità coi suoi quadroni di squisita fattura, questa forma di pianta singolare ha qualche affinità col S. Vitale di Ravenna. Anche Bari (fig. 756) e Gioia hanno magnifici castelli con potenti torri d'angolo. Alquanto diverso da questi è il castello di Lucera, residenza della guardia del corpo di Federico II. Singolare saggio di architettura sveva nel cuore della Toscana è il castello di Prato (fig. 757), della prima metà del XIII secolo.

Fig. 733. Siena. Interno del duomo.
(Fot. Lombardi).

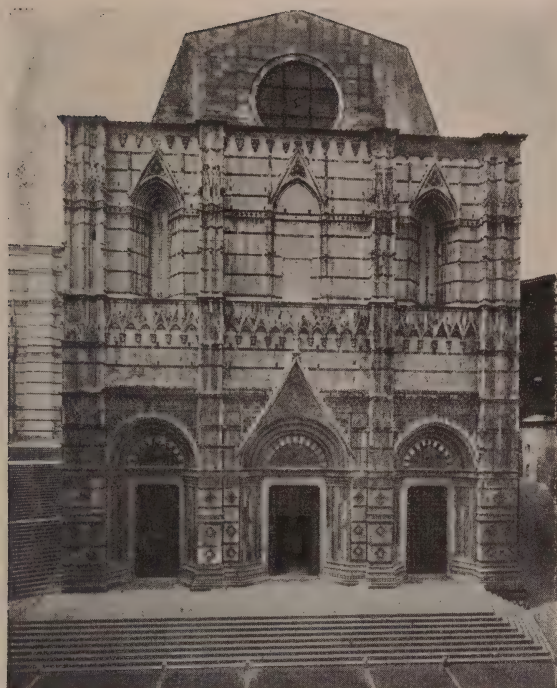



Fig. 734. Siena. Facciata del battistero.
(Fot. Lombardi).

I palazzi veneziani formano un mondo a parte e trasportati fuori di Venezia perdono il loro significato. Colà sembrano un prodotto della natura, si direbbero sorti in quella forma per una provvidenziale necessità. I canali segnano le strade della città e su essa si aprono tutte le case. Qui la ricca architettura delle porte non ha ragion d'essere: anzi il pianterreno serve per lo più agli affari e non ha lusso. I palazzi romanici hanno di solito la facciata aperta in gaie logge con colonne, con gli archi a tutto sesto e più tardi anche in qualche caso (palazzo Falier) a chiglia. La magnifica facciata in marmo del Museo Correr, palazzo privato destinato nel 1620 a fondaco dei Turchi, fu purtroppo rifatta interamente (fig. 758). Qui, come nei due piani inferiori del palazzo Loredan, si sente nella disposizione del porticato e in parte anche nell'arco elegantemente inflesso a ferro di cavallo, una certa reminiscenza dei particolari arabi. Nel periodo gotico di solito il piano superiore ha una gran sala che occupa tutta la lunghezza della casa ed è illuminata da un ricco gruppo di finestre, mentre le due ali laterali sono più chiuse e hanno i locali più piccoli. La uniformità della vita importava la persistenza nelle stesse disposizioni architettoniche, perciò i palazzi che si succedono in tempi diversi hanno in fondo lo stesso aspetto e si distinguono solo nella decorazione. Serva di esempio la « Cà d'Oro » posta sul Canal Grande ed eretta da Giovanni e Bartolomeo Buon (1424-1437; fig. 759), stranamente formata della parte centrale

Fig. 735. Orvieto. Facciata della cattedrale.

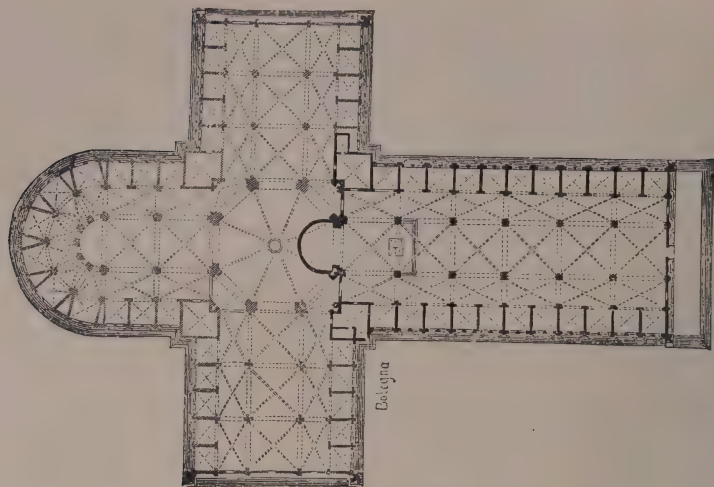



Fig. 736. Bologna. Pianta primitiva di S. Petronio.

Fig. 737. Bologna. Interno di S. Petronio. (Fot. Poppi).

e di una sola delle ali laterali. Una serie incantevole di palazzi simili, benchè meno grandiosi e meno ricchi di colore, fiorisce sulle rive del Canal Grande. Il Palazzo Ducale, destinato a scopo essenzialmente diverso, fa eccezione allo stile dominante: la facciata sul bacino fu eretta fra il 1310 e il 1340, quella verso la Piazzetta dal 1423 al 1438. Sopra un grandioso porticato si apre una seconda loggia ad archi acuti ricchissimi d'ornati, e sopra a questa un piano chiuso, rivestito di rombi in

Fig. 738. Bologna. S. Maria dei Servi. (Fot. dell'Emilia).

marmo colorato (fig. 760). La maravigliosa magnificenza dell'ornamento fa dimenticare quasi le proporzioni poco armoniose, da poi che fu tolto alle finestre l'ornamento marmoreo che le scompartiva in trifore.

L'ARCHITETTURA GOTICA NELLA PENISOLA IBERICA.

Se l'attenzione della storia si è limitata fin qui quasi esclusivamente a tre popoli, mettendo in prima linea l'arte italiana, la francese e la tedesca, non è l'orgoglio

nazionale che faccia velo al giudizio e spinga a commettere una ingiustizia. In arte come in politica il valore delle nazioni è indicato dalla misura in cui partecipano allo svolgimento generale della civiltà, e dalla durata e dalla intensità dei loro rapporti con le altre nazioni. Più di quanto la nazione è atta a ricevere, pesa sulla bilancia quello che essa sa creare e donare alle altre. Oltre a ciò, il giudizio storico tien conto della continuità della vita artistica di un popolo e specialmente, piuttosto che degli episodi splendidi ma transitorî, di quelle forme d'arte delle quali è possibile

Fig. 739. Lucca. Cattedrale. (Fot. Alinari).

seguire il graduale progresso attraverso i secoli senza gravi interruzioni fino al punto culminante; e questa continuità di sviluppo, questi rapporti scambievoli non esistono che in Italia, in Francia e in Germania, e ciò dà a questi paesi il diritto al primato storico. Ciò non esclude, naturalmente, che vi siano anche altri splendidi monumenti in altre regioni. Nella penisola iberica, per esempio, troveremo importanti edifici gotici sorti sotto influenze straniere, per lo più francesi e qualche volta (nel XV secolo) anche tedesche e fiamminghe, pur manifestando sempre in molti tratti la maniera indigena e il carattere meridionale.

Particolarità del gotico nella Spagna. Tra queste particolarità è notevole l'altezza quasi uguale delle navate, la cupola che sorge sul quadrato normale d'incrocio, la povera esecuzione acchitettonica delle finestre e la conseguente scarsezza

Fig. 740. Lucca. Duomo. Interno dal transetto sinistro. (Fot. Alinari).

di luce, alcuni ornamenti e certe forme d'arco e il soffitto a stalattiti, particolarità che lo stile gotico derivò dal moresco. Gli stalli del coro, collegati da un corridoio colla *Capilla mayor*, dove sorge l'altar maggiore, invadono parte della navata principale e formano come una chiesa dentro la chiesa, restringendo di molto la visuale; altri caratteri specialissimi delle cattedrali spagnuole sono le numerose cappelle che fiancheggiano le navate laterali, ed il *retablo*, o coronamento dell'altar maggiore, che spesso tocca quasi il sommo della vôlta. Quanto allo sviluppo dell'architettura gotica nella Spagna diremo in generale che anche qui nei tempi più tardi prevale l'indirizzo decorativo, che si manifesta specialmente nelle opere minori, come le cappelle.

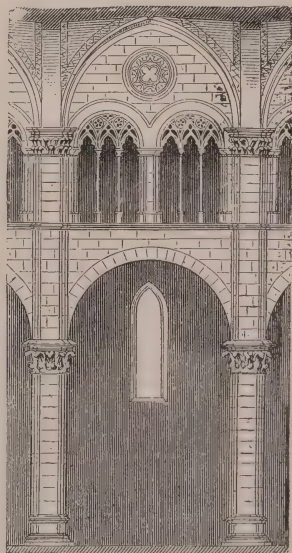



Fig 741. Lucca. Interno del S. Martino.

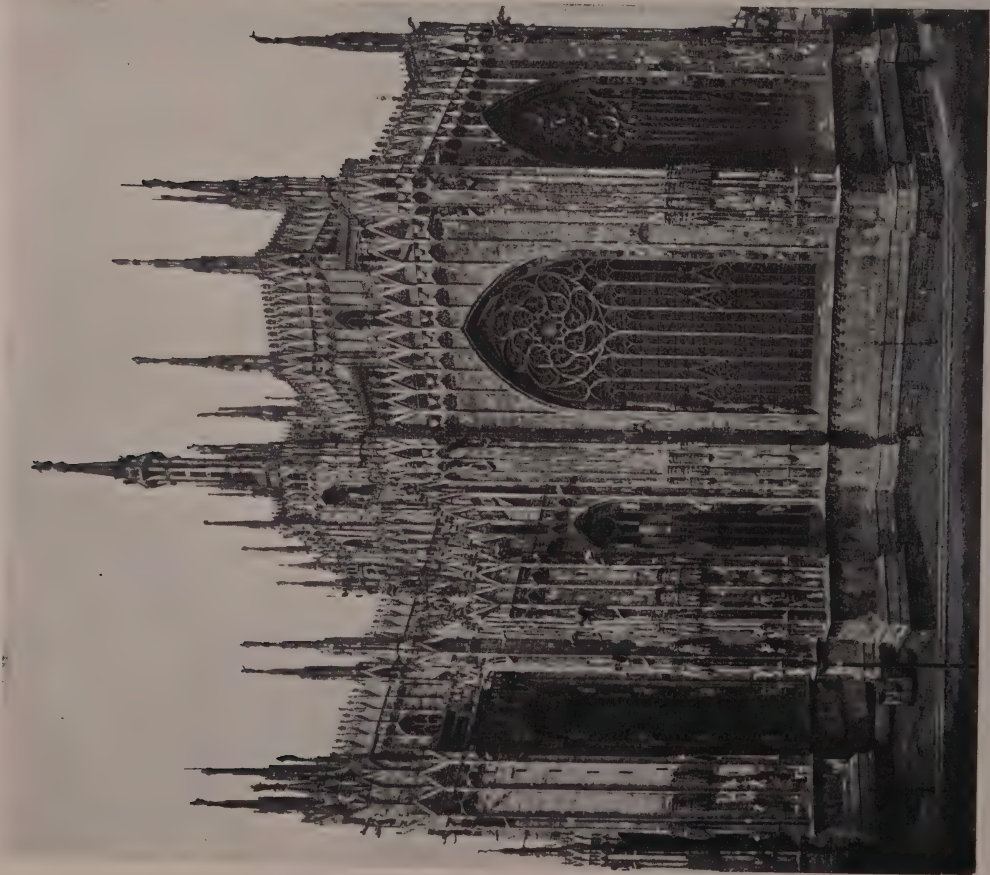



Fig. 742. Milano. Abside del duomo. (Fot. Alinari).

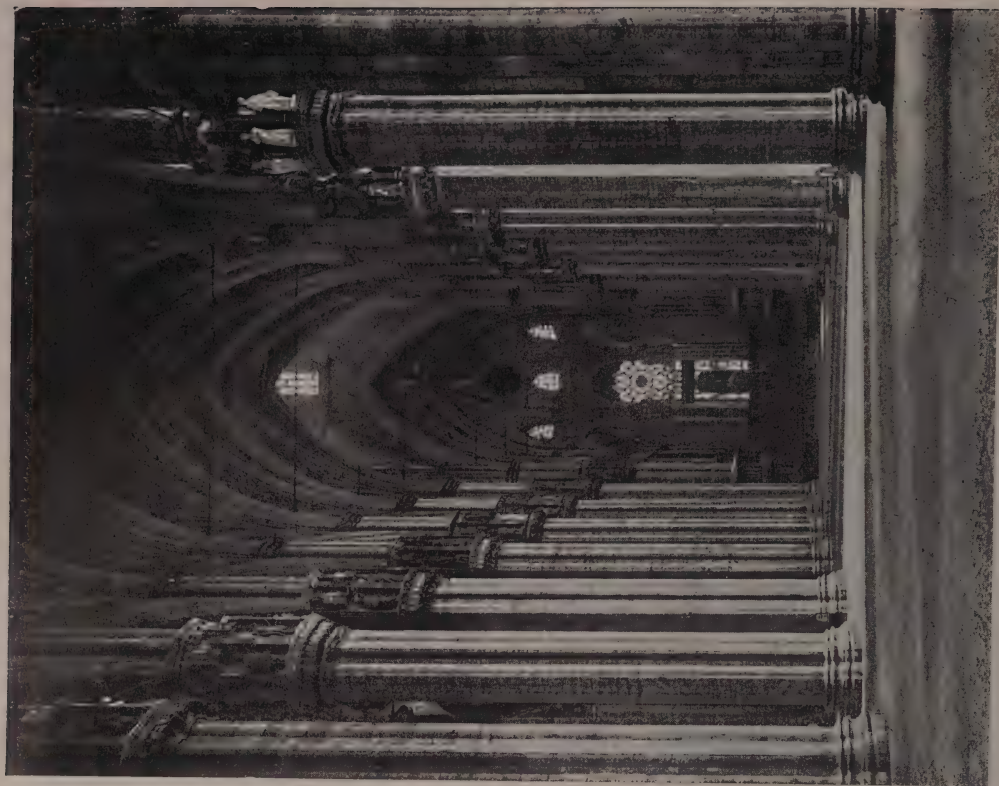



Fig. 743. Milano, Interno del duomo. (Fot. Alinari).

Cattedrali spagnuole di modello francese. Nelle grandi cattedrali spagnuole sono imitate principalmente quelle francesi, di cui il sistema era ormai arrivato alla forma definitiva. A Burgos, a Toledo ed a Leon vediamo gli ambulacri e le corone di cappelle. Invece la facciata e la forma delle torri della cattedrale di Burgos, incominciata nel 1221 dal vescovo Maurizio (dove le colonne adoperate invece dei pesanti piloni a sostegno dell'imponente cupola centrale (fig. 761) accennano a particolari del Rinascimento), sembrano piuttosto ispirate dal gotico tedesco. Ciò si spiegherebbe col fatto che Giovanni da Colonia, che nel 1454 eresse anche la Certosa

Fig. 744. Pisa. Interno del Camposanto. (Fot. Alinari).

di Miraflores presso Burgos, fu incaricato, dal 1442 al 1456, della costruzione delle due torri anteriori della cattedrale (fig. 762). Il doppio ambulacro e le cinque navate della cattedrale di Toledo, cominciata nel 1257, hanno la stessa disposizione che a Notre-Dame di Parigi, a Bourges, a Le Mans ed a Chartres. La perfetta effettuazione di quel definitivo concetto architettonico francese, che espresse nelle cattedrali di Amiens e di Reims, si vede nella cattedrale di Leon (fig. 763); invece il coro di Barcellona è somigliantissimo nella pianta a quello di Narbona. Queste relazioni si potrebbero spiegare con l'immigrazione di maestri da Narbona a Gerona (nel 1316 Enrico, nel 1320 Jacobo de Favariis).

Disposizione delle cappelle. La predilezione di molte chiese spagnuole per le numerose cappelle che si seguono lungo la chiesa, come a Tolosa, Alby o in

Fig. 745. Torri di S. Gemignano.

Fig. 746. Siena. Palazzo Pubblico. (Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Fig. 748. Bologna. Torri Garisenda e degli Asinelli. (Fot. dell'Emilia).

Fig. 747. Siena. Fonte Ovile.

Fig. 750. Bologna. Antica casa Isolani.
(Fot. dell' Emilia).

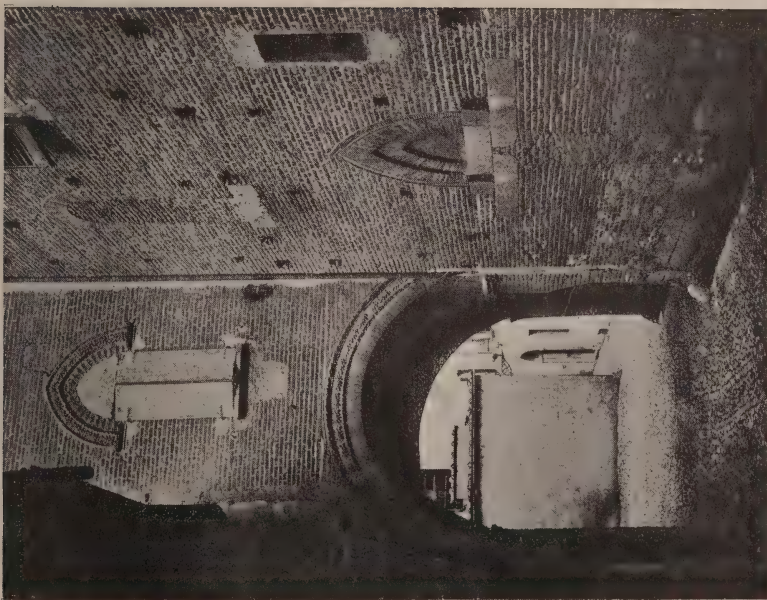



Fig. 749. Bologna. Arco e base della Torre degli Uguzzoni.
(Fot. dell' Emilia).

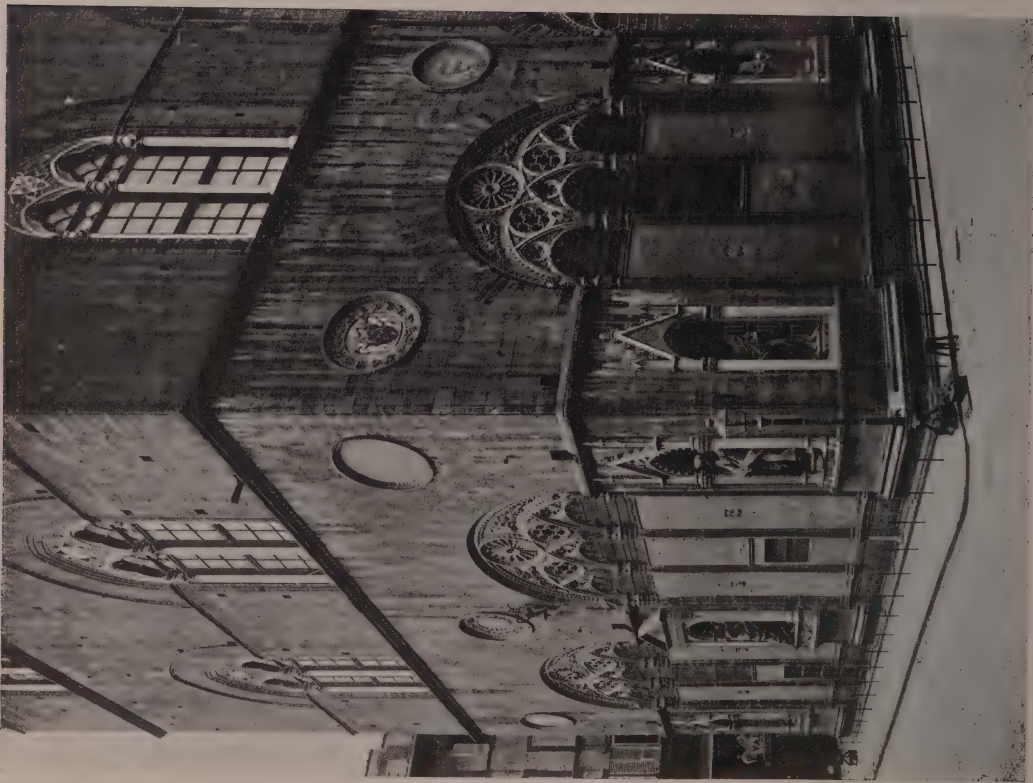



Fig. 751. Firenze. Or S. Michele. (Fot. Alinari).

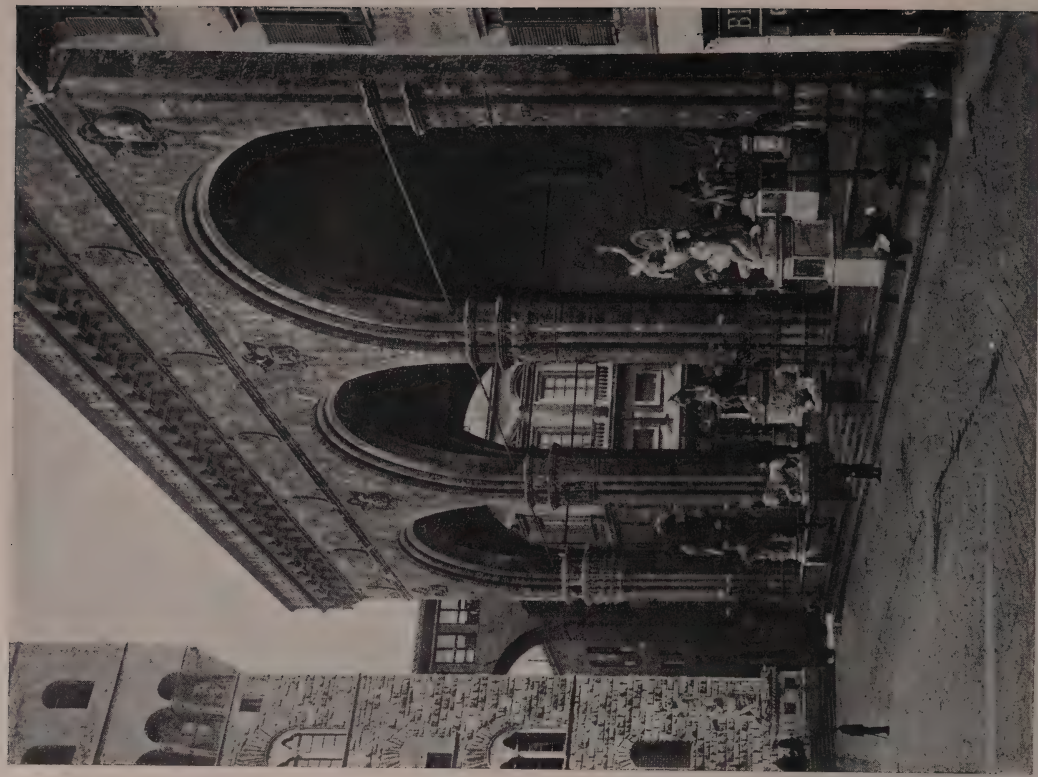



Fig. 752. Firenze. Loggia dei Priori detta dei Lanzi.

S. Petronio di Bologna, ha origine essa pure da influenze straniere. Senza tener conto delle cattedrali di Toledo e di Barcellona, dove le cappelle nella chiesa di S. Maria del Mar ammontano a 38, esse si trovano nella chiesa collegiata di Manresa, nella cattedrale di Palma e nella cattedrale di Gerona che gareggia con quella per

Fig. 753. Firenze. Loggia del Bigallo in Piazza del Duomo. (Fot. Alinari).

l'arditezza delle campate della vôlta. A Gerona le cappelle si aprono in tutte e tre le pareti del corpo principale, ad una sola navata, che è continuato da un coro a tre navate. Le cappelle furono aggiunte anche ai chiostri, vasti e simmetrici, che sorgono accanto alle grandi cattedrali spagnuole, e che per bellezza di esecuzione non temono il confronto coi più celebri chiostri dell'Europa centrale; così nel chiostro adiacente alla cattedrale di Barcellona (1448) tre lati del recinto sono fiancheggiati da cappelle esagone. La decorazione di questo chiostro è ricchissima; in un angolo

Fig. 754. Siena. Loggia dei Nobili. (Fot. Alinari).

Fig. 755. Castel del Monte.

Fig. 756. Veduta generale del castello di Bari.

di esso, sotto un corpo di fabbrica prominente, sorge una fontana che è un vero gioiello (fig. 764).

Non parrà strano che certi concetti architettonici delle cattedrali spagnuole, le

Fig. 757. Castello di Prato. Particolare della porta.

quali per bellezza e maestà gareggiano colle più celebri creazioni dello [stile gotico ed affermano la vittoria del cristianesimo sopra gli infedeli, abbiano avuto una vita di parecchi secoli; la Spagna infatti è il paese dove le antiche tradizioni ecclesiastiche durarono in tutto il loro vigore anche nel periodo della Riforma. L'ambulacro colla

Fig. 758. Venezia. Museo Correr, prima dei restauri.

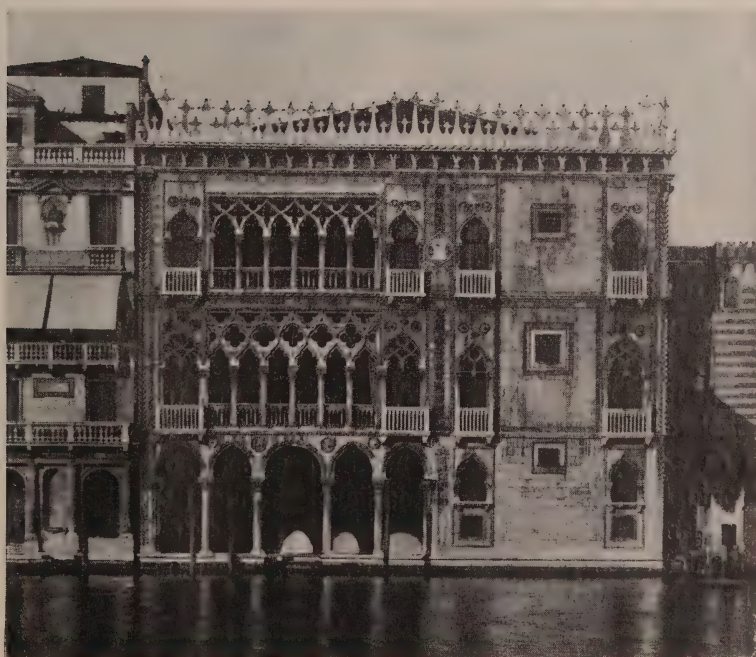



Fig. 759. Venezia. La Cà d'Oro.

corona di cappelle si vede ancora nella cattedrale di Granata, disegnata da Enrique de Egas nel 1521 e continuata dopo il 1528 da Diego de Siloë; ivi la Cappella reale ha forme gotiche di rara squisitezza e nobiltà. Nella cattedrale di Segovia, incominciata nel 1522, Juan Gil de Ontañon conservò pure la serie di cappelle lungo il braccio maggiore (fig. 765).

Chiese a sala. Le condizioni del paese condussero con l'andar del tempo anche le cattedrali a una somiglianza con le forme moresche e in ispecial modo con quelle della moschea rettangolare, divisa in navate per mezzo di varie file di

Fig. 760. Venezia. Palazzo Ducale.

colonne. Così si formò nella Spagna centrale e meridionale un tipo a cinque o a sette navate, che sta di mezzo tra la basilica e la chiesa a sala e nel quale il transetto non sporge fuor del braccio lungo della chiesa. Questo tipo raggiunse la perfezione monumentale nella cattedrale di Siviglia, sorta tra il 1403 e 1506, la cui pianta rettangolare è divisa in cinque navate longitudinali da quattro file di colonne, e circondata da 24 cappelle che le girano tutto all' intorno (fig. 766). Imitando disegni di Antonio Egas e di Alfonso Rodriguez, architetti delle cattedrali di Toledo e di Siviglia, Juan Gil de Ontañon costruì a cinque navate, abolendo il triforio, la cattedrale di Salamanca, con serie di cappelle lungo i lati maggiori, e con maggiore sviluppo del sistema dei contrafforti.

Decorazione degli edifizi spagnuoli. Nelle chiese spagnuole si osserva una ricchezza inesauribile di particolari ornamentali, che risentono più o meno della

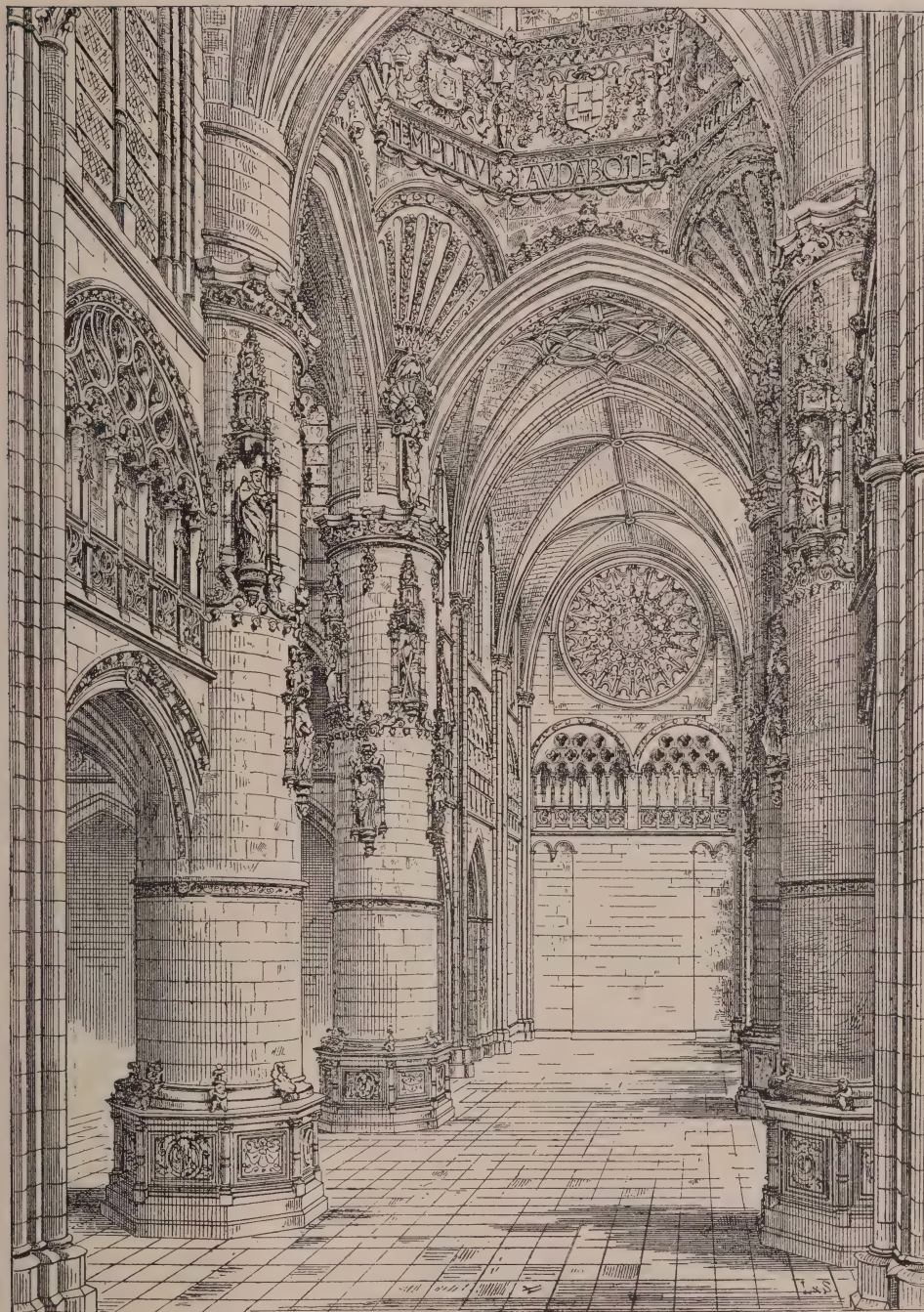



Fig. 761. Navata traversale della cattedrale di Burgos.

esuberante decorazione moresca, non senza influenze straniere, sopratutto francesi; da questi varii elementi si venne poco a poco formando uno stile nazionale. Nell'esterno della cattedrale di Saragozza i motivi moreschi sono trattati in maniera alquanto goffa. Al contrario è degna di ammirazione la squisita eleganza congiunta alla ricchezza nella facciata di S. Paolo a Valladolid, opera che ha del fiammingo,

Fig. 762. Cattedrale di Burgos. (Junghändel).

come la contemporanea Porta dei Leoni a Toledo (1459), costruita appunto da un maestro fiammingo, Anequin de Egas. La maniera fiamminga ha una parte indiscutibile e principale nella formazione di quello stile decorativo con forti reminiscenze gotiche, il quale durò a lungo nella Spagna settentrionale, e produsse, tra altre opere insigni, le porte della nuova cattedrale di Salamanca. Vere meraviglie dell'arte decorativa spagnuola sono il recinto del coro della cattedrale di Palencia, quasi orgia di elementi ornamentali gotici; una porta della stessa città e la porta occi-

dentale della cattedrale di Siviglia, nelle quali si vedono applicate certe forme di stile settentrionali; la Puerta del Sacramental a Burgos, e la decorazione del transetto di S. Juan de los Reyes a Toledo. Nell'ornamentazione di questa chiesa, che ha la forma di sala ad una navata, così adoperata poi nelle chiese di stile gotico tardo degli ordini religiosi e cavallereschi spagnuoli, ebbe parte Juan Guas (fig. 767), maestro che ebbe un profondo sentimento della bellezza. Lo stile gotico sopravvive perfino, e per molte decine d'anni, in non poche opere del cosidetto stile plateresco, ma sempre più povero di forza vitale e di fantasia creatrice.

Edifizi profani di stile gotico nella Spagna. Nel castello reale di Olite

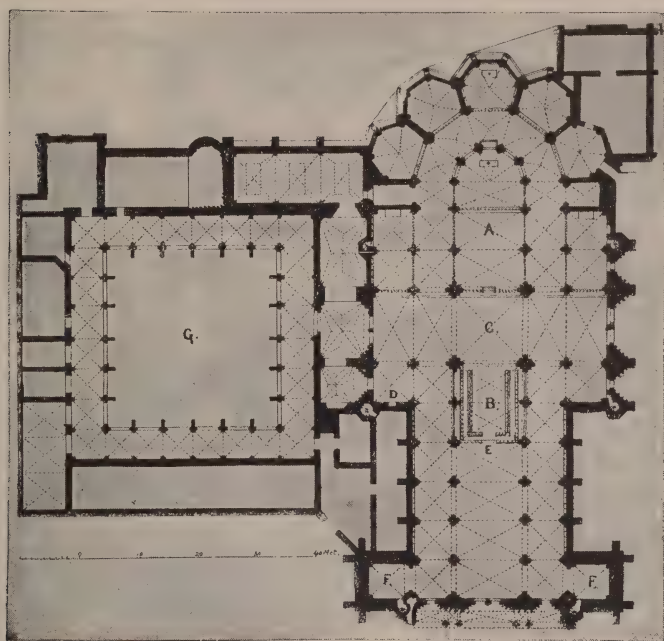



Fig. 763. Pianta della cattedrale di Leon. (Junghändel).

(Navarra), la cui creazione risale a Carlo III, il fondatore della casa di Valois (✝ 1425), certi particolari della pianta, tolti dai castelli francesi, producono un bellissimo effetto grazie alla ricchezza con cui sono aggruppati. Nello stesso tempo le torri a forma di minareto attestano che non furono dimenticati gli stessi modelli spagnuoli. Questi ultimi esercitano la loro influenza sull'edificio del Castillo de Coca (Segovia), dal magnifico profilo, del XV secolo, nel quale sono adoperati abilmente nella forma dei merli, nella tecnica dei muri e nel rivestimento delle pareti gli elementi moreschi (fig. 768). Il ballatoio imbeccatellato della potente costruzione in mattoni, interessante anche come opera di fortificazione, lascia scorgere nella serie di semicolonne, che si svolge all'esterno, una certa affinità col sistema costruttivo orientale. Edificio magnifico è l'Alcazar di Segovia, che subì cambiamenti dal 1352 al 1358 e più tardi sotto Carlo V e Filippo II. Qualche punto di contatto con le forme d'arte francesi

appare anche negli edifici civili di Barcellona, come nella Casa Consistorial (seconda metà del XIV secolo) e nella Casa de la Deputacion, il cui bel cortile (fig. 769) fu affidato nel 1436 a Pedro Blay che ne fece un'opera di gusto squisito. Nel torrione centrale della Casa Lonja (Borsa) di Valencia, di fine sentimento artistico, somigliante

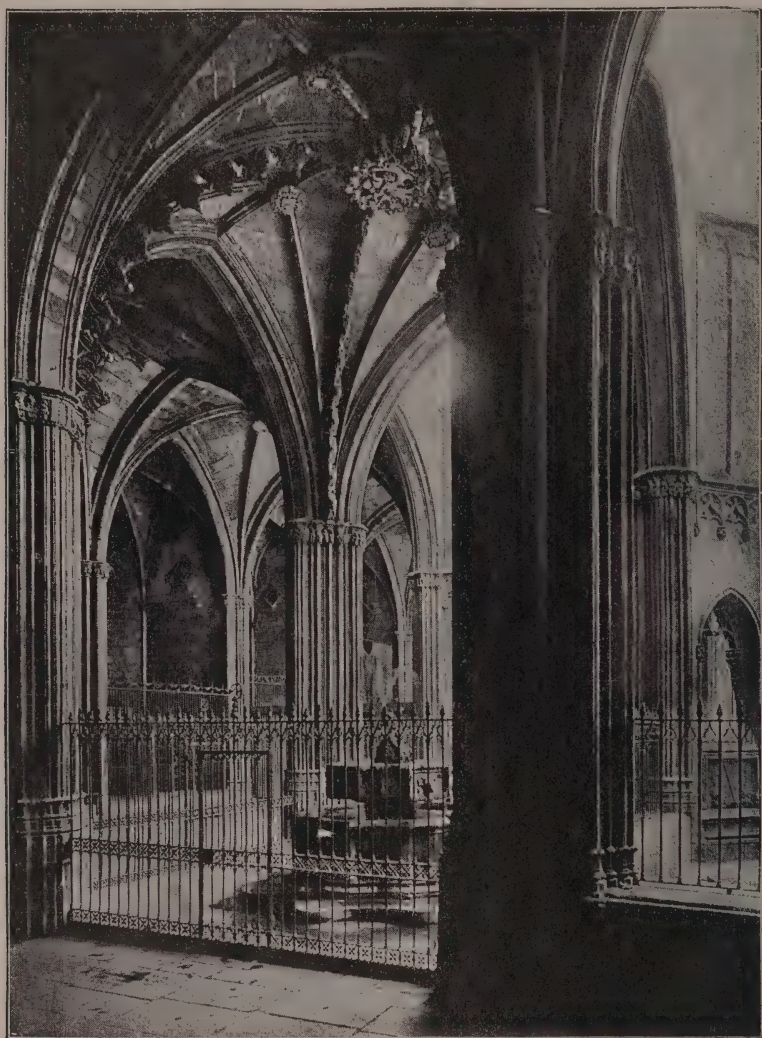



Fig. 764. Fontana nel chiostro della cattedrale di Barcellona. (Junghändel).

a quella di Palma nell'isola Majorca, fu costruita, probabilmente da Pedro Compte, una stupenda sala a tre navate (fig. 770). La data della costruzione (1498) spiega la coesistenza di forme del gotico tardo e di motivi proprii del Rinascimento, quali i medaglioni del parapetto. Come uno dei più bei ponti del Medio Evo merita di essere ricordato quello di Alcantara a Toledo (fig. 771), costruito in massima parte nel secolo XIII.

Anche negli ultimi del gotico il cosidetto stile *mudejar* produsse qualche opera pregevole. Il moresco prevale nel palazzo vescovile di Alcalà de Henares (metà del secolo XV), ed è felicemente associato al gotico nel palazzo dei duchi dell'Infantado a Guadalajara (1461), che ha una bella facciata con balconi e un leggiadro cortile, l'uno e l'altro notevoli per la giocondità della decorazione. La forma e l'alzato del noto campanile di Saragozza (1504) sono quelli di una torre gotica; ma sono cose moresche le preziose superfici ornate e il modo di trattare il mattone.

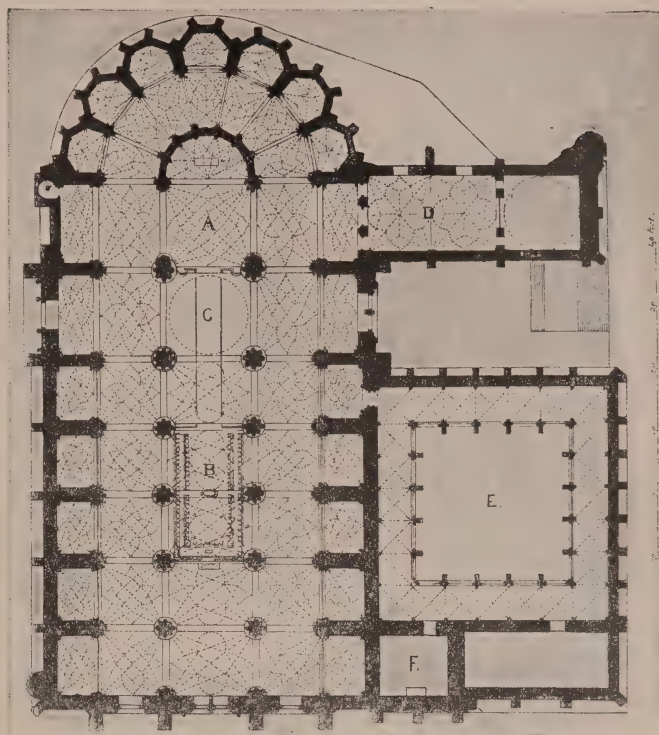



Fig. 765. Pianta della cattedrale di Segovia. (Junghändel).

Il gotico in Portogallo. Mentre in Ispagna l'architettura gotica è rappresentata da un numero considerevole d'edifici, di cui storia e rapporti che li collegano sono sempre meglio chiariti da nuovi studi, sia nella Spagna stessa che presso le altre nazioni, il Portogallo non conserva che poche opere gotiche importanti. Fra queste noteremo il convento dei Gerolamini di Belem presso Lisbona e la chiesa del convento domenicano di Batalha, eretta in commemorazione della vittoria di Aljubarrota (1385). Quest'ultima è a tre navi con transetto; ad oriente sono cinque profonde cappelle, la centrale delle quali serve da coro (fig. 772). L'idea della pianta è in sostanza quella della chiesa di Fontenay in Borgogna, più volte ripetuta nelle chiese dei Cistercensi, ed in Italia anche nelle chiese degli Ordini mendicanti. Il tetto poco inclinato è un adatta-

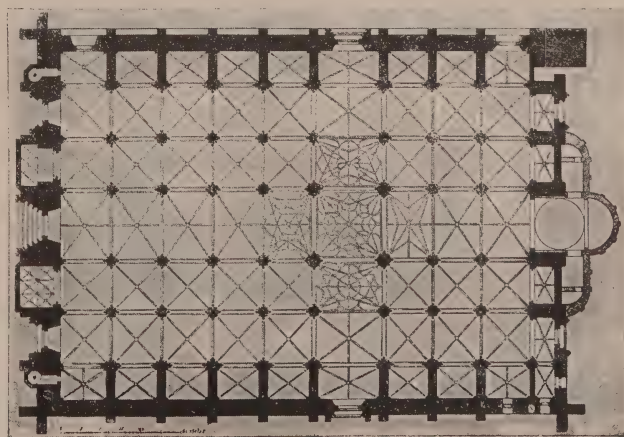



Fig. 766. Pianta della cattedrale di Siviglia. (Junghändel).

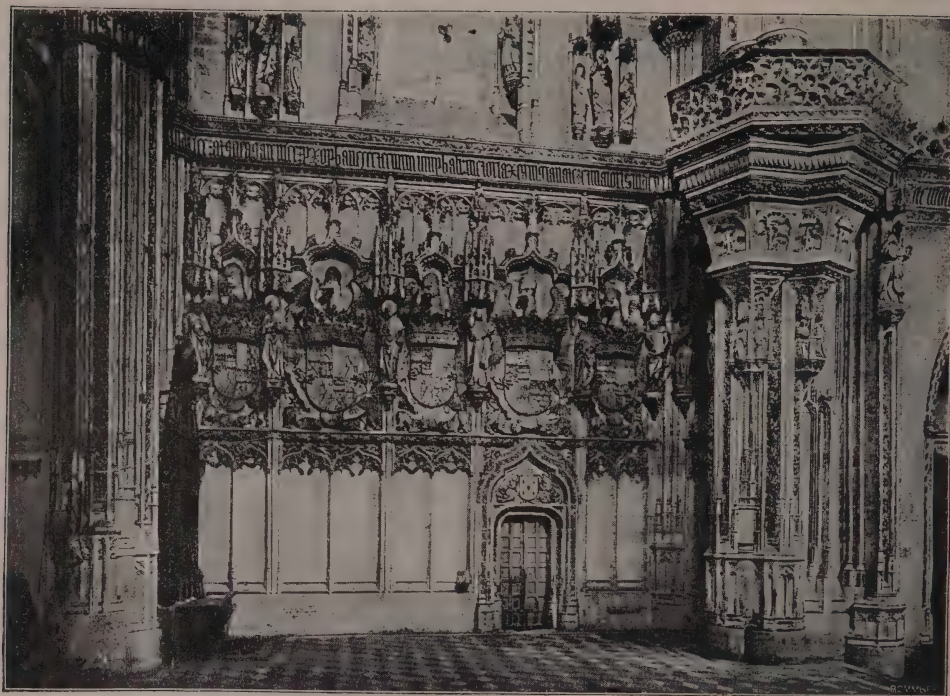



Fig. 767. Ornamento parietale del transetto di San Juan de los Reyes a Toledo. (Junghändel).

Fig. 768. Castillo de Coca a Segovia. (Junghändel).

mento alle consuetudini meridionali. Nel vasto chiostro adiacente (fig. 773) sono da notare una cappella contenente il fonte battesimale, la singolare disposizione delle finestre e la ricchezza dei trafori; dietro il coro stanno le *Capellas imparfeitas*, fatte costruire per sua sepoltura dal re Dom Duarte (n. 1438), monumento di stile origi-

Fig. 769. Casa de la Deputacion a Barcellona. (Junghändel).

nalissimo, nel quale è evidente l'influenza inglese. La decorazione del magnifico portale, eseguito da Matteo Fernandes sul principio del secolo XVI, fu presa a modello, come si vede nel portale della sacrestia del convento di Alcobaça. Il più insigne edifizio sacro del Portogallo è la chiesa, con annesso convento, dei Gerolamini a Belem, di cui fu posta la prima pietra dal re Manoel il 21 aprile 1500. La pianta è ancora gotica, ma già vi si afferma vigoroso il Rinascimento. La chiesa a sala

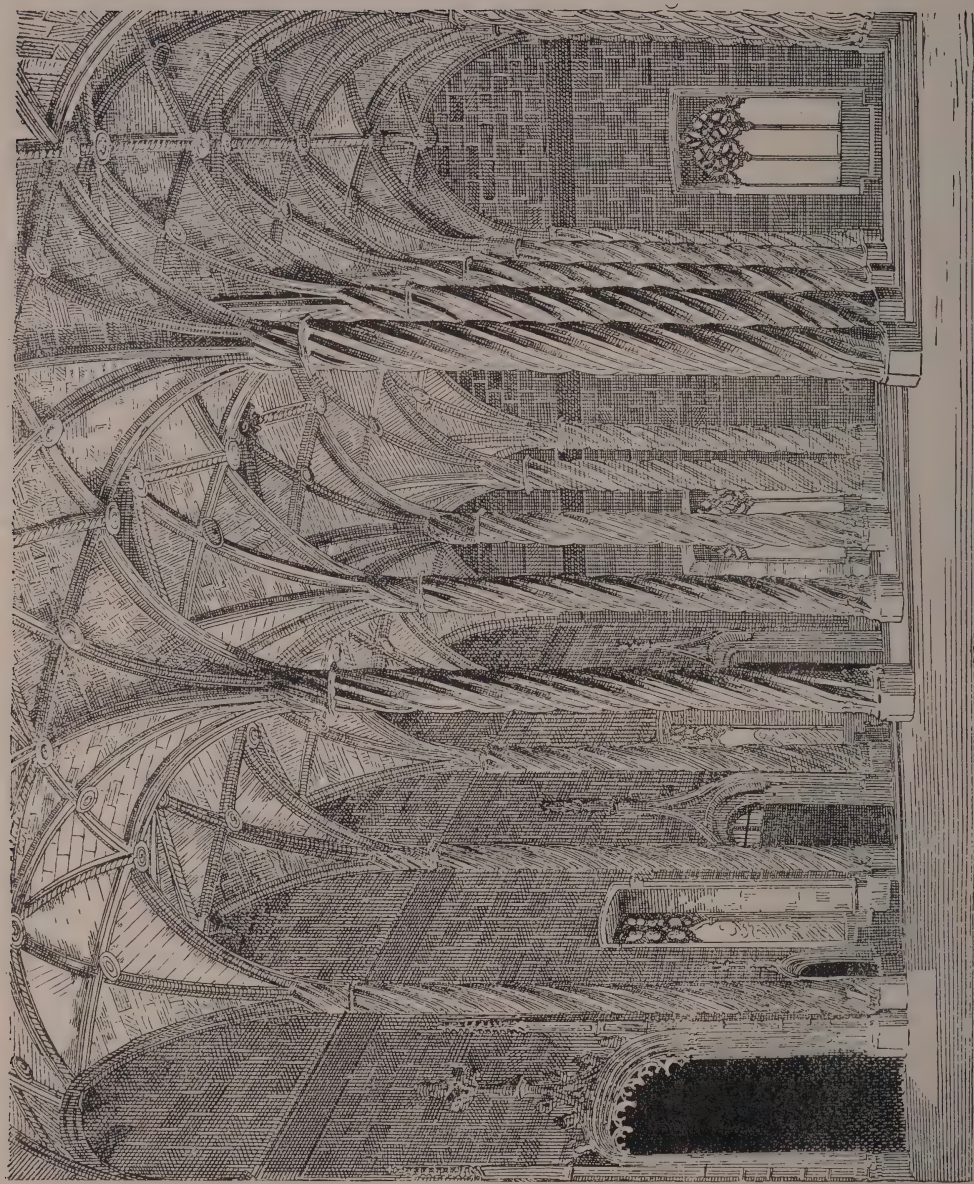



Fig. 770. Lonja (Borsa) di Valencia (XV secolo).

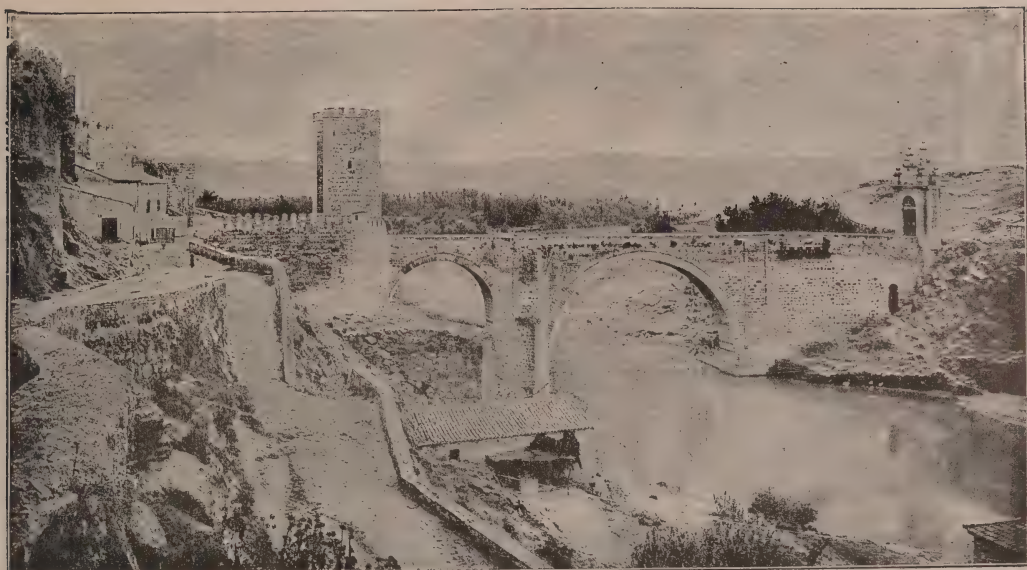



Fig 771. Ponte d'Alcantara a Toledo. (Uhde).

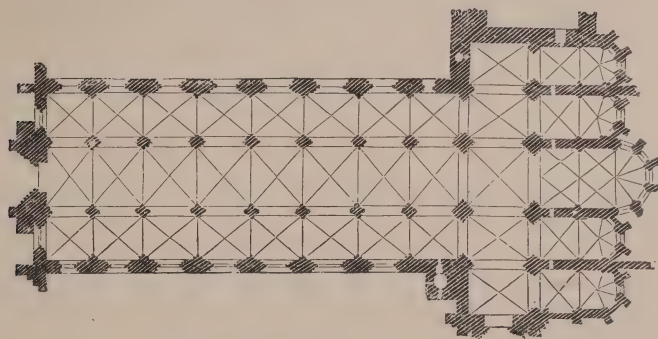



Fig. 772. Pianta della chiesa domenicana di Batalha.

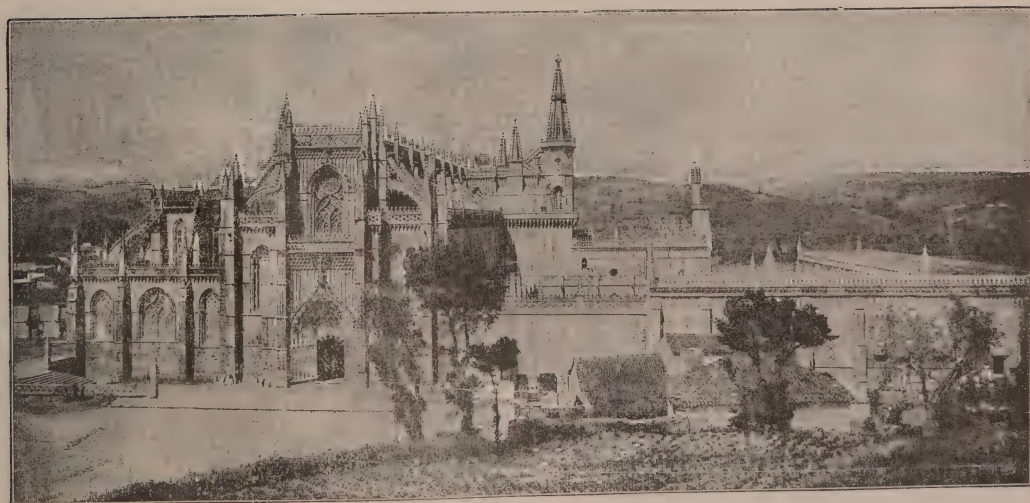



Fig. 773. Convento di Batalha nel Portogallo. (Uhde).

ha tre navate con snelli pilastri e la ricchissima vôlta reticolata estende a meraviglia l'effetto dello spazio (fig. 774). Le strane modificazioni che subisce la decorazione gotica in Portogallo si scorgono anche nella chiesa dell'Ordine di Cristo a Thomar (fig. 775).

Fig. 774. Interno della chiesa di Belem.

Se un popolo grande e civile come lo spagnuolo non riuscì ad affermarsi nell'arte, a maggior ragione dovettero dipendere dall'arte dell' Europa centrale i piccoli popoli di confine, privi di civiltà propria. Influenze tedesche e qualche volta francesi (come in Ungheria e Boemia) si diffondono dappertutto. Le nuove forme d'arte erano importate ora dai conventi, che le case madri fondavano nell' Europa orientale, ora dalle colonie tedesche. Dalla madre patria lo stile architettonico già perfetto era importato e continuato nella nuova patria senza notevoli cambiamenti.

Influenze del gotico francese in Oriente. Nel XIV secolo l'architettura gotica aveva compiuto il suo giro in tutta l'Europa civile. Per mezzo dei crociati avea conquistato persino l'Oriente cristiano, ed ivi per poco tempo aveva sopraffatto l'antico stile nazionale. L'architettura fu in Terra Santa ben presto sotto l'influenza burgunda e provenzale. Nell'isola di Cipro il modo francese ha il sopravvento fino al 1373. La chiesa metropolitana di Nicosia, cominciata nel 1209, mostra nella sua pianta e in certi particolari varii punti di contatto con l'architettura dell'Isle de France,

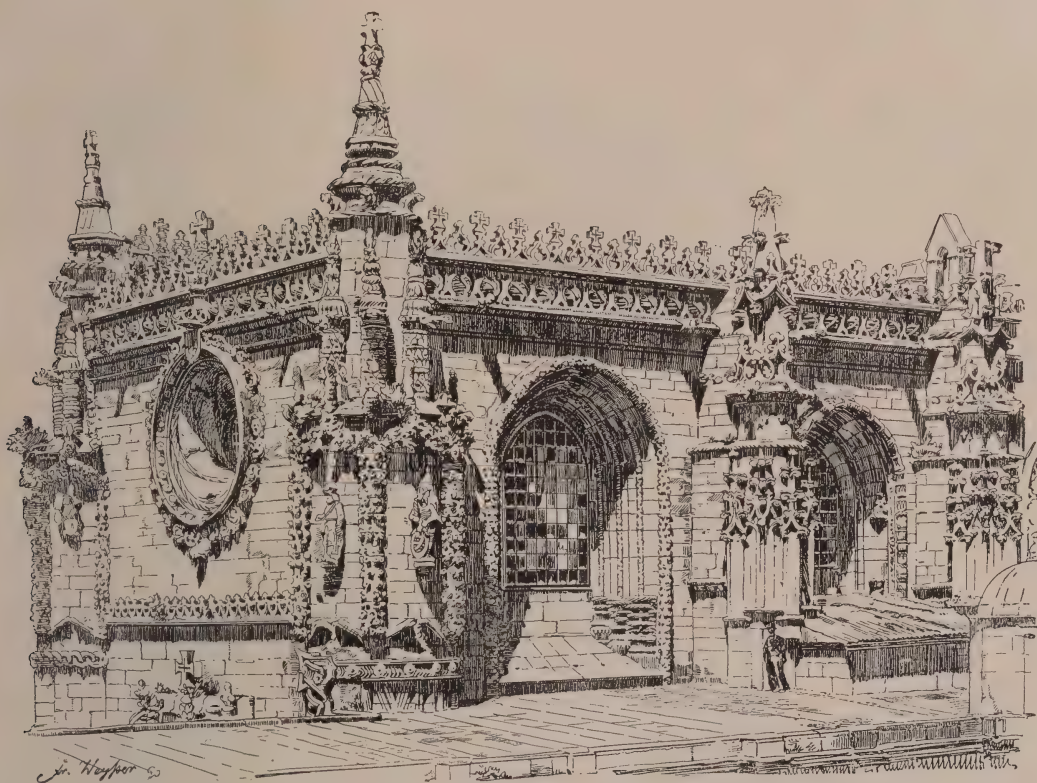



Fig. 775. Convento dei Cavalieri di Cristo a Thomar.

ma i pilastri tondi e lisci somigliano a quelli di Notre-Dame di Digione. La cattedrale di Famagosta, del 1300 (fig. 776), conserva come la Francia orientale due piani di finestre; ma nei trafori e nella decorazione dei contrafforti è evidente la gran somiglianza con la cattedrale di Colonia e con la chiesa di S. Caterina di Oppenheim. Anche la cattedrale greca di Famagosta adatta senz'altro i concetti architettonici latini al suo scopo speciale. La cupola centrale bizantina applicata alla chiesa di San Nicolò, nel resto gotica pura, accenna a un ravvicinamento agli antichi modelli indigeni. A Rodi si incrociano forme d'arte provenzali, italiane e catalane. Ci fu dunque un momento nel quale parve possibile una civiltà artistica comune a tutta l'Europa, un'arte universale. Ma fu un momento fugace. Le correnti nazionali irruppero

nuovamente nel XV secolo, aprendosi una libera strada, e separandosi le une dalle altre; oppure, riunendosi, quando ne sentirono il desiderio e ne trovarono il modo, nell'unico legame comune, la forma classica. All'arte gotica succede l'arte del Rinascimento.

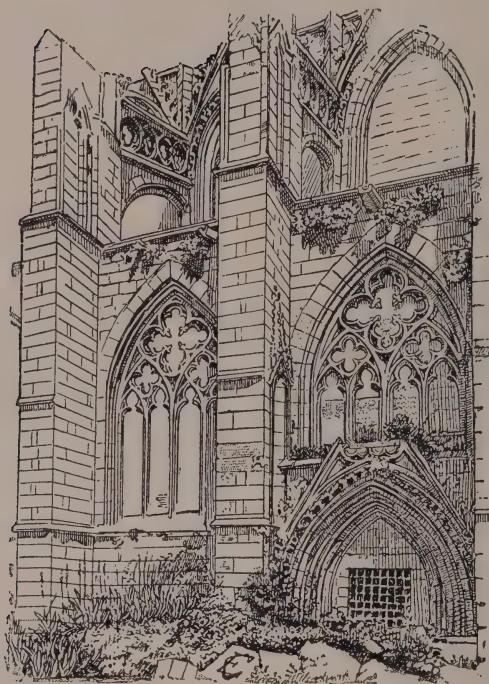



Fig. 776. Particolare della cattedrale di Famagosta. (Dehio e v. Bezold).

INDICE DEI LUOGHI

N.B. — I numeri fra parentesi si riferiscono alle figure — gli altri alle pagine del Testo.